LIBRARY
Brigham Young University

GIFT OF

G. Wm. Richards

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Brigham Young University

http://www.archive.org/details/briefeundschrift03blow

Hans von Bülow.

Briefe und Schriften.

Herausgegeben

von

Marie von Bülow.

III. Band.

Ausgewählte Schriften.

Zweite, vermehrte Auflage.

Zwei Abteilungen in einem Band.

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1911.

ML
422
.B9
B9
Vol. 3

Hans von Bülow.

Ausgewählte Schriften.

1850—1892.

Zweite, vermehrte Auflage.

Zwei Abteilungen in einem Band.

Motto:

„Der Schlüssel zu dem Verständniß einer künstlerischen Erscheinung liegt in der Erkenntniß aller Hauptmomente ihres Werdeprocesses." Hans von Bülow.

I. Abteilung.

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1911.

Copyright 1911
by Breitkopf & Härtel, Leipzig.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Einleitung.

Aus Hans von Bülows Briefen Bd. I und II darf als bekannt vorausgesetzt werden, daß und in welcher Weise er noch vor dem beendeten zwanzigsten Jahre durch seine Begeisterung für die neue Kunst gedrängt wurde, sich schriftstellerisch zu betätigen. Es erscheint das um so begreiflicher, je ausschließlicher der junge Künstler — ohne Stellung, ohne Mittel, ohne Einfluß, in den Jahren schwerster innerer und äußerer Kämpfe um die Geltendmachung der eigenen künstlerischen Existenz — sich auf diesen Weg verwiesen sah, um der Sache wirksam zu dienen, der er sein Leben zu weihen fest entschlossen war.

Wie er diesen Entschluß in den einzelnen Phasen seines Lebens durchgeführt, zeigt der Inhalt dieses Buches. Will man ihm gerecht werden, so darf man keine Beurtheilung vom ausschließlich literarischen Standpunkte versuchen, denn ein großer Teil der anregenden und befruchtenden Wirkung, die von den Schriften Bülows ausging, muß auf die hervorragende, das ganze Gebiet seiner Kunst beherrschende Persönlichkeit des Autors zurückgeführt werden.

Deshalb sei ein Hinweis auf diejenigen Eigenschaften gestattet, in welchen die vornehmsten Merkmale dieser Persönlichkeit zum Ausdruck kommen. Bülow zeigt sich hier in seinem zwiefachen Charakter als *Streiter* und als *Lehrer*. Nicht nur wo es sich darum handelt, die Werke, die ihm das Höchste in seiner Kunst bedeuten, und ihre Schöpfer zu verteidigen, ihnen Bahn zu brechen, sondern auch überall, wo ein geringeres Talent nach seinem Dafürhalten ungerecht angegriffen oder von der Mehrheit nicht genügend anerkannt wird, betritt er den Kampfplatz. Es fehlt nicht an Beispielen dafür, daß er sich zu einem derartigen Vorgehen auch da angeregt fühlt, wo das betreffende Werk wie der künstlerische Boden, dem es entstammte, nicht in das Bereich seiner Sympathien gehörte. Ja, es muß zugegeben werden, daß er sich bei solchen Gelegenheiten leicht verleiten läßt, Ausdrücke und Wendungen zu gebrauchen, die heute, nach so vielen Jahren, unter völlig veränderten Verhältnissen als übertrieben empfunden werden — was allerdings auch von einzelnen, bedingungslos zustimmenden Besprechungen derjenigen Kunstwerke gelten dürfte, denen sein ganzes Herz entgegenschlug.

Der Mangel einer gewissen Stetigkeit der Stimmung, aus der allein — wo es sich nicht um Werke allerersten Ranges handelt — dem Urteile eine absolute Geltung erwachsen kann, dürfte wohl den begründetsten Einwand gegen Bülows Art zu kritisiren abgeben. In der Flucht eines ruhelosen Lebens, zwischen einer Lektion und einer Probe, einer Eisenbahnfahrt und einem Konzert ist der größte Teil der Schriften entstanden. Da war es schwer, den Stil zu feilen, Lob und Tadel peinlich abzuwägen. Kühle Abgemessenheit war seiner leidenschaftlichen, seelisch stets erregten, körperlich oft gequälten Natur überhaupt nicht gegeben. Dessenungeachtet hat die musikalische Welt längst anerkannt, was ihr Bülow als Führer und Lehrer gewesen ist.

Den Anteil, den der Schriftsteller Bülow an dem ausgeübten Einfluß hatte, klarzulegen, das Wesentliche des angesammelten Materials aufs Neue und in übersichtlicher Form jedermann zugänglich zu machen — das hauptsächlich bezweckt diese Veröffentlichung.

Gleichzeitig entrollt sich in ihr ein Bild der musikalischen Entwicklung in Deutschland von dem wichtigen Zeitpunkte an, wo die von Robert Schumann eingeleitete reformatorische Bewegung durch Richard Wagner und Franz Liszt einen gewaltigen Aufschwung nimmt und ein Kampf entbrennt, der in seiner Heftigkeit und Dauer auf ästhetischem Gebiet kaum seines Gleichen hatte. Die vorliegende Sammlung Bülowscher Schriften soll den bereits der Öffentlichkeit angehörenden historischen Dokumenten über die Einzelheiten dieses Kampfes ergänzend hinzutreten. So organisch sich die „Schriften" aber auch jenen Dokumenten anfügen, für die Charakteristik Bülows selbst kann ihnen nur die Bedeutung eines Fragmentes zuerkannt werden, weil der bei weitem größte Teil derselben auf seine erste Lebenshälfte entfällt, in der fast alle seine Kräfte nach der polemischen Richtung hin angespannt waren, während die Zeugnisse von Bülows universellen, abgeklärten Kunstanschauungen, die der zweiten Lebenshälfte angehören, nicht in genügend scharfen Umrissen hervortreten.

Volle fünfzehn Jahre hindurch, von 1850—65, kämpft er mit seiner unermüdlichen Feder für die Sache der „Zukunft". In München aber, 1865 — 69, läßt die Tätigkeit des ausübenden Musikers in seiner dreifachen Bedeutung als Dirigent, Klaviervirtuose und Lehrer den Schriftsteller nicht mehr zu Worte kommen. Nach Ablauf dieser Epoche tritt in Bülows Dasein der wichtigste Wendepunkt ein. Darauf näher einzugehen, wie der Mann und Künstler im Zenith seines Lebens von dem Boden, in dem er künstlerisch wurzelte, durch persönliche Verhältnisse zwingender Art

entfernt wurde; dem Einflusse nachzuspüren, den diese radikale Veränderung auf seine definitive Entwicklung ausgeübt, das gehört nicht in den Rahmen dieser Publikation. Daß aber der für den Komponisten Liszt enthusiastisch eintredende Musiker Bülow von dem Menschen Bülow nicht zu trennen ist, der unter dem fascinierenden Einfluß der edlen mächtigen Persönlichkeit stand — daß vielmehr der eine aus dem anderen teilweise erklärt werden muß, sei hier wenigstens kurz angedeutet und bemerkt, daß das persönliche Verhältnis des jüngeren Meisters zum älteren von allen Phasen des äußeren Lebensganges und der inneren Entwicklung unberührt geblieben ist. Da aber einer in Bülow vorgegangenen tiefen Wandlung in der Beurteilung der Werke Liszts kein der Breite und dem Charakter der früheren gegenteiligen Kundgebungen entsprechender Ausdruck verliehen wurde — psychologisch wohl erklärbar — so können diese Schriften nicht als erschöpfendes Gesammtbild seiner Stellung zu den musikalischen Erscheinungen seiner Zeit betrachtet werden. Und noch empfindlicher ist eine zweite Lücke: das Fehlen einer Darlegung seines Verhältnisses zu den Werken von Johannes Brahms während der letzten fünfzehn Lebensjahre, in einer der eingreifenden Bedeutung desselben entsprechenden Form.

Als Bülows Dirigententätigkeit Ende der siebziger Jahre mehr denn je zuvor seine souveräne Meisterschaft auf dem großen Instrumente des Orchesters offenbarte, als er nach Annahme der Stellung in Meiningen, an der Spitze des verhältnismäßig kleinen herzoglichen Orchesters aller Orten Enthusiasmus erregend, zu einer autoritativen Machtstellung im Musikleben der Gegenwart gelangte, wie sie in unmittelbarem Kontakt mit den weitesten Kreisen des Publikums kaum ein Künstler je besessen hatte — da brauchte er nicht des Notbehelfs der Feder, denn er konnte für seine Überzeugungen in ganz anders wirksamer Weise eintreten. Was er so auf dem Wege der Tat, des Beispiels zu Stande gebracht; was er während der Meininger Jahre in aufreibenden Kunstfahrten für das Verständnis der großen Meister aller Zeiten und im Besonderen für die Werke von Brahms getan hat — das lebt noch in Aller Gedächtnis. Nie hätte dies die Feder auch nur annähernd erzielen können. Deshalb war sie ihm überflüssig geworden. In einem Buche aber, das sich nicht nur an die Gegenwart, sondern auch an die Zukunft wendet, in welcher es keine Zeugen des Bülowschen Wirkens geben wird, die diese Lücke durch persönliche Erinnerungen auszufüllen vermöchten, sei ihr Vorhandensein bestätigt und erklärt.

Nach dem eben Gesagten möchte es auf den ersten Blick vielleicht befremdlich erscheinen, daß diesen unvermeidlichen Lücken weitere hinzugefügt worden sind durch freiwillige Ausscheidung eines

Teiles des Gesammtmaterials. Und doch bedurfte es nur der genauen Kenntnis von Bülows eigenem Verfahren in verwandten Fällen, um für die Lösung der vorliegenden verantwortungsvollen Aufgabe die nötige, feste Richtschnur zu finden. Wiederholt betont er in den Einleitungen zu seinen Ausgaben klassischer Klavierwerke die Notwendigkeit „einer sorgfältigen Auswahl, einer Beschränkung auf Mitteilung derjenigen Werke der Meister, in welchen ihre Vorzüge und Eigentümlichkeiten am lebendigsten und gedrängtesten zur Anschauung kommen, um den Zweck: die öffentliche Aufmerksamkeit zu gewinnen, so vollständig als möglich zu erreichen." Es dünke ihm „eine Gesamtausgabe [der Sonaten von Ph. Em. Bach] unersprießlich, vielleicht geeignet zur Befriedigung des philologisch-antiquarischen Interesses der Musikgelehrten par excellence, unverträglich mit der Absicht, ein größeres Publikum zu bereichern, dessen vielgeteiltes Interesse durch Überfluß an Material der Gefahr der Abstumpfung leicht anheimfällt."

Und es ist zweifellos, daß, was Bülow hier vor mehr als dreißig Jahren niederschrieb, auf unsere gegenwärtigen Verhältnisse mit ihren fast erdrückenden Anforderungen an jeden Einzelnen in Hinsicht auf die Aufnahme neuen Bildungsstoffes zehnfach anwendbar ist.

Bei Gelegenheit der Herausgabe von 18 Stücken Domenico Scarlattis sagt er ergänzend: „Es zeigt sich hier wie in fast allen anderen Bereichen, daß ein geistiges Bedürfniß Genüge nur dann finden kann, wenn die dargebotene Befriedigung weder ein Zuviel noch ein Zuwenig repräsentirt. Über kurz oder lang wird sich die Nothwendigkeit herausstellen, selbst von Haydn's und Mozart's Clavierwerken Chrestomathien zu veranstalten — im wohlgemeint conservativen Interesse." „Um die Unsterblichkeit dieser classischen Meister zu retten" — meint Bülow weiter — würde man sich „zu einer Amputation der sterblichen, beziehungsweise bereits abgestorbenen Theile entschließen müssen."

Die Anwendung dieser Worte auf Bülows Schriften geschah in der Weise, daß als „sterblich, beziehungsweise bereits abgestorben" in ihnen alles aufgefaßt wurde, was einst nur dem Tage gegolten, blos für den Tag gemeint war. So schwer es oft fiel, die auch in solchen Artikeln aufleuchtenden guten, ja glänzenden Einfälle zu opfern — die Überzeugung, daß Bülow selbst noch viel einschneidender vorgegangen sein würde, ermutigte zum Festhalten am Prinzip. Dies zur Erklärung für den Wegfall eines Teiles der Aufsätze. Was Auslassungen in den aufgenommenen betrifft, so konnte wieder Bülow mit seinen eigenen Worten die Entscheidung fällen. In einem — hier nicht mitgeteilten —

musikalischen Wochenbericht in der „Berliner Feuerspritze" vom 15. Oktober 1855 äußert er sich wie folgt:

„Uns, wir bekennen es unverhohlen, liegt vor allem in unserer ‚kritischen' Thätigkeit daran, gewisse strenge, künstlerische Grundsätze zum Ausdruck zu bringen, nicht in abstracter Weise, sondern anknüpfend an die Aufführung beachtenswerther — sei es für Verwerfung, sei es für größere oder geringere Verherrlichung — Werke der Tonkunst. Wir werden daher wie bisher, so auch künftig, möglichst meiden, von den dabei betheiligten Personen, gleichviel ob tadelnd oder rühmend, zu reden, vielmehr uns nach Kräften an die Sache halten."

Dieses, Bülows ganze Kunstanschauung mit aller Klarheit bezeichnende Programm konsequent durchzuführen, war für den musikalischen Journalisten jener Jahre nicht wohl möglich. Um so zwingender ergab sich hieraus für die vorliegende Publikation die Notwendigkeit, alles persönliche auf ein tunlichst geringes Maß einzuschränken. Fast durchgehends gestattete man sich jedoch Auslassungen nur in Besprechungen von Werken, deren Schöpfer der »silent majority« angehören, welche die schönen Hoffnungen, die sie erregten, nicht verwirklicht hatten, weshalb auch auf Interesse für breit gehaltene Schilderungen und Citate bei der lesenden Nachwelt nicht gerechnet werden konnte.

Und die Rücksicht auf den Kunstfreund, der auch durch Bülows Schriften sich mit seiner Persönlichkeit und seinen Ansichten vertraut zu machen wünscht, durfte hier umsomehr den Ausschlag geben, als der kleinere, der musikalischen Fachwissenschaft angehörende Kreis vermöge der überall vermerkten genauen Quellenangaben von dem hier Fehlenden auf den öffentlichen Bibliotheken für Zwecke musikalischer Forschung Kenntnis nehmen kann. Ein weiterer Grund für die teilweise unvollständige Wiedergabe der Originale war die Überzeugung, daß Konzentrierung des Stoffes auch innerhalb eines einzelnen Aufsatzes dessen Wirkung nur begünstigen kann, während die Beibehaltung von Wiederholungen, die zur Zeit als das behandelte Thema „brennende Frage" gewesen, wohl am Platze waren, die Empfänglichkeit des Lesers an unrechter Stelle verbraucht, die Aufmerksamkeit für das Wesentliche zersplittert. Um dergleichen ablenkende Elemente auch dem Auge fern zu halten, bleiben die bei Auslassungen üblichen Zeichen — — — auf diejenigen Stellen beschränkt, deren Kenntnis dem musikwissenschaftlichen Forscher erwünscht sein könnte, oder wo der Sinn die Angabe der Auslassung erforderte. Auch diese Freiheit dürfte der Umstand rechtfertigen, daß alle Schriften Bülows im Drucke vorliegen und erreichbar sind. Der Fachmann kann somit vergleichen

und bestätigen, daß von dem Recht des Herausgebers: kleine stilistische Unebenheiten zu beseitigen, die auf die Eiligkeit der Abfassung zurückzuführen sind, nur selten Gebrauch gemacht wurde, obwohl uns Bülow auch in diesem Punkte nicht in Zweifel über seine Ansicht gelassen hat. „Pietät für offenbare Nachlässigkeiten eines Meisters halte ich nicht für vereinbar mit dem Bestreben, sein Treffliches zu conserviren", bemerkt er in seiner Ausgabe des »Momento capriccioso« von C. M. v. Weber. Das charakteristische Gepräge der Bülowschen Schreibweise, die zahlreich eingestreuten Fremdwörter, einzelne mehr französische als deutsche Wendungen in den Schriften aus den fünfziger Jahren — diese Äußerlichkeiten des Stils gehören notwendig zum Gesammtbild. Fast ebenso notwendig wie der wichtigere Grundzug seines Wesens: eine als Irrtum erkannte frühere eigene Meinung offen, ja demonstrativ als Irrtum zu bezeichnen, dies mit seiner persönlichen Würde nicht für unvereinbar zu halten, und alle Folgen dieses Bekenntnisses mutig auf sich zu nehmen. Am schlagendsten wird dies veranschaulicht durch Gegenüberstellung der Urteile über Brahms aus Bülow's erster und zweiter Lebenshälfte. Sie mußten demnach erhalten bleiben. Alles Zufällige hingegen: Anspielungen auf die Zeitungen, in welchen die Artikel erschienen, auf politische und Tagesfragen, welche ohne ermüdende Kommentare völlig unverständlich sein würden, sind ausgeschieden.

Wie Richard Wagner sich in Worten und Werken an ein ideales Volk gewendet, so tat dies Bülow als ausübender Musiker. Den erhebenden Einfluß der Meisterwerke der Tonkunst über den engen Kreis der Fachmusiker hinaus zu tragen, was bisher nur einer kleinen Anzahl Auserwählter beschieden gewesen, zum Gemeinbesitz zu machen, das war die Triebfeder seiner öffentlichen Wirksamkeit. „Die Werke der deutschen Kunstheroen sind für die Nation geschrieben, nicht für eine einzelne Kaste", ruft er am Eingang dieses Buches aus — und dem Manne, der die Nation wieder zu einer solchen vor aller Welt geeinigt hat, gilt des Buches Abschiedswort*. So war er zu dem Titel, den er sich selbst beigelegt, innerlichst berechtigt. Was der „Hofkapellmeister Sr. Majestät des deutschen Volkes" über seine Kunst gesagt, dringe zu ihm!

Hamburg, Herbst 1896.

Marie von Bülow.

* Bülows Rede mit der Widmung der Eroica an Bismarck fehlt in dieser Ausgabe, da sie im Schlußband seiner Briefe ihre Stelle gefunden hat.

Vorwort

zur zweiten und vermehrten Auflage.

Vor fünfzehn Jahren ist die erste Ausgabe des Schriftenbandes, Band III der Gesamtausgabe „Briefe und Schriften", erschienen, seit sechs Jahren ist sie erschöpft; wenn ich mich erst jetzt entschloß, die zweite zu veröffentlichen, so geht schon daraus hervor, daß eine Aufgabe von ungewöhnlicher Schwierigkeit vorliegt. Der Bülow befreundete Kulturhistoriker Karl Hillebrand äußert sich („Profile" 2. Ausg., Straßburg, J. Trübner 1886, S. 23) bei Gelegenheit einer derartigen Arbeit, es läge beim Genre des Essays die Gefahr nahe, „sich im Halbbewußtsein der Vergänglichkeit des losen Blattes, auf dem man schreibt, und der Flüchtigkeit, mit welcher der Leser es durchlaufen wird, selber zu einer gewissen Flüchtigkeit verführen zu lassen. Hier ist also bei der Wahl strengste Selbstkritik, und, treffen die Freunde die Wahl, strengste Freundeskritik notwendig."

Handelt es sich nun gar um Schriftstücke vorwiegend polemischen Charakters, von einem impulsiven Künstler, der sich gleichsam „im Nebenfache" als Schriftsteller gefühlt, dessen Stil nach eigener Aussage ein „Musikerstil", der eines „Notendenkers" gewesen (Briefe an mich vom 21. April u. 3. Mai 1882) — so schien verschärfte Aufmerksamkeit im Dienste einer wohlverstandenen Pietät dringend geboten. Es kann in mancher Hinsicht nie genug bedauert werden, daß Bülow sich nicht selbst zur Revision und Neuausgabe seiner Schriften entschließen mochte, wie aus den Briefen VI S. 277—278 (1. Juni 1884) und VII S. 196, 197 (3. Mai 1888) hervorgeht; da er dort aber alles vor 1871 Geschriebene kassiert, so würde auch diese Lösung nicht befriedigt und diejenigen, die an Stelle einer Auswahl eine Gesamtausgabe gewünscht, erst recht verdrossen haben.

Und solcher Wunsch ist wiederholt laut geworden, im Verein mit andern Einwänden gegen diesen Teil meiner Arbeit, und zwar nicht nur von Seiten eines Angreifers[1], der den Mangel an

[1] „Musik-ästhetische Streitfragen. Streiflichter und Schlagschatten zu den

jeglicher Autorität durch einen auf sensationelle Wirkungen ausgehenden Aufwand an Beschuldigungen zu ersetzen suchte, sondern auch von Seiten durchaus wohlwollender Kritiker, die sie von Anfang bis zuletzt mit fördernder Teilnahme begleitet haben.

Da ich eine gewissenhafte, einwandsfreie, Bülows Lebenslauf wie seine Persönlichkeit in großen Zügen festhaltende Zusammenfassung seiner geistigen Hinterlassenschaft zur Hauptangelegenheit meines eigenen Lebens gemacht habe, so ist meine Dankbarkeit für alles, was mich diesem Ziele näher bringt, durch Billigung wie durch sachlich begründeten Widerspruch, ebenso lebhaft, wie es mein Wunsch ist, auch letzteren für den weiteren Verlauf meiner Arbeiten nutzbar zu machen.

Auf die Frage: warum keine Gesamtausgabe der Schriften? glaubte ich in meinem Vorwort zur ersten Ausgabe ausführlich im Vorhinein geantwortet zu haben. „Superflua nocent — Dickleibigkeit dämpft", wie Bülow einmal (4. Febr. 1886) schreibt, war dort der Kern meiner Ausführungen. Und da mein Zweck ist, daß Bülow wirklich *gelesen* werde, da nach meiner Ansicht das Überlebte am Schriftsteller wie ein Mühlstein hängt, der auch das lebendig Wirkende mit in die Tiefe der Vergessenheit hinabzieht, so wählte ich den weitaus beschwerlicheren Weg der Auswahl, so nahe es gelegen hätte, mich durch eine Gesamtausgabe mit einem Schlage von aller Verantwortlichkeit und Mühsal zu befreien. Mit diesem Entschluß, den ich nach gründlicher Prüfung des Materials mit kompetenten Fachmännern gefaßt hatte, war eigentlich von vornherein die Hoffnung auf eine durchweg zustimmende Aufnahme des Buches — wie sie der Autobiographie in Briefen zu Teil geworden war — aufzugeben. Denn wer die Wahl hat, hat nicht nur die Qual, sondern muß darauf gefaßt sein, sie als eine „subjektive" von Andersdenkenden verdammt zu sehen. Sehr richtig bemerken die „Süddeutschen Monatshefte" vom Oktober 1907 bei Gelegenheit einer Nietzsche-Ausgabe: „Trifft man eine Auswahl, so *muß* man irgend eine Anordnung treffen, gesetzt man will, daß die Auswahl *gelesen* wird. Aber *was* auswählen? Sofort beginnen die Ansichten stark auseinanderzugehen. Die Subjektivität des Herausgebers ist um keinen Preis auszuschalten. Ergo ist eine *einwandfreie* Ausgabe des Nachlasses *undenkbar*. Denn nicht zwei Herausgeber werden über den Umfang des Mitzuteilenden ganz einig sein." Weder über den Umfang noch über den Wert. Wurde doch Bülow selbst, nachdem er ein langes Leben

---

ausgewählten Schriften von Hans von Bülow. Ein kritischer Waffengang von Friedrich Rösch." (Fr. Hofmeister, Leipzig, Kommissionsverlag 1897.)

dem tiefsten Studium Beethovens gewidmet hatte und als einer von dessen größten Kennern in beiden Welten seit Jahrzehnten anerkannt und gefeiert worden war, in Wien, bei Gelegenheit seiner Beethoven-Klavierabende von der „Wiener Allgem. Zeitung" vom 11. Febr. 1887 befragt: „Welche Gesichtspunkte bei seiner Auswahl maßgebend gewesen seien, denn er hätte in seinem Zyklus durchaus nicht alle wichtigen Sonaten bevorzugt und alle unwichtigeren übergangen."

Zu dieser allgemeinen schon in der Natur der Sache liegenden Schwierigkeit tritt hier noch eine besondere, in Bülows schriftstellerischen Individualität begründete hinzu, deren Wertung die größten Kontraste aufweist. Den erwähnten Wünschen nach einem Mehr, nach Allem was Bülow geschrieben, steht ein Urteil gegenüber, das ihn als Schriftsteller vollkommen verwirft. Herr Geheimrat Professor Dr. Kretzschmar, früher in Leipzig, jetzt in Berlin ordentlicher Professor der Musikwissenschaft an der Universität, Nachfolger Joseph Joachims als Direktor der Königl. Hochschule für Musik, also gewiß eine Stimme von autoritativem Gewicht, läßt sich im „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters" 1897 S. 35 bis 36 „im Interesse unserer musikalischen Jugend" also vernehmen: „Es ist Zeit, gegen den Götzendienst, der heute mit Bülow getrieben wird, endlich Einspruch zu erheben[1], und wenn irgend etwas diesen Einspruch unterstützen kann, so ist es eben diese Ausgabe seiner ausgewählten Schriften ..... Sie läßt keinen Zweifel darüber, daß sein Wissen mäßig, seine Bildung sehr ungleich, in musikalischen Dingen viel schwächer war als in allgemeinen," kurz, „diese Ausgabe hätte im Interesse Bülows *überhaupt unterbleiben sollen*". Eine so gründliche Verkennung der Erscheinung Bülows[2] steht freilich vereinzelt da; jedoch das Ansehen,

---

[1] Ähnliches fordert Herr v. Weingartner in einem Artikel der „Neuen Freien Presse" vom 25. Dez. 1910, der sich gegen Bülow als Dirigenten richtet, den er ein „schlechtes Vorbild" nennt: „Weg mit den Bülowiaden! Sie haben lange genug gespukt". Man traut kaum seinen Augen, daß hier von dem Reformator der öffentlichen Musikpflege die Rede sein soll, auf dessen Schultern die ganze gegenwärtige Generation berühmter Dirigenten, Herrn v. Weingartner inklusive, steht, der unter Schwierigkeiten sonder Gleichen — man lese die Briefe — den Boden vorbereitet hat, auf dem nun Andere Ernte halten. Wenn Herr v. Weingartner Bülow als „Typus einer unproduktiven Natur" charakterisieren zu dürfen meint, so fragt man sich, was wohl zwanzig Jahre nach seinem Tode von ihm selber noch vorhanden sein wird.

[2] Die allerdings durch Kretzschmars spätere Bewertung der *Briefe* Bülows wesentlich modifiziert erscheint: „Der Brief ist für lebhafte Künstlerseelen,

das der Inhaber der höchsten Stellungen, die Preußen an einen Fachmann der Musikwissenschaft zu vergeben hat, in weiten Kreisen unzweifelhaft genießt, macht es unmöglich, sein Urteil bei Besprechung des uns hier beschäftigenden Themas etwa zu verschweigen.

Diese sich so extrem gegenüberstehenden Meinungen beweisen die Unmöglichkeit, bei diesem Teil der Gesamt-Herausgabe nicht auf Widerspruch zu stoßen; in Voraussicht dessen und aus allen hier mitgeteilten Erwägungen heraus war es auch meine nächste Sorge, sie einem erprobten Fachmann zu übergeben. Wie es mir dabei ergangen, geht aus Folgendem hervor.

Kurz nach Bülows Tode, in einer Zeit, die noch keine Gedanken an Veröffentlichungen bei mir aufkommen ließ, verkündete der mir persönlich nicht bekannte Musikschriftsteller Dr. H. Reimann ohne mein Vorwissen durch die Zeitungen, er werde die Schriften Bülows demnächst publizieren. Auf Anfrage verweigerte er jede Auskunft. Trotz dieses wenig verheißenden Anfangs ließ ich mich bestimmen, auf Empfehlung Hermann Wolffs und nur weil dieser versicherte, Reimanns doppelte Eigenschaft als Fachmusiker und Königl. Bibliothekar mache ihn vor allen geeignet, die „Schriften" vorzüglich zu edieren, ihm diesen Teil der Gesamtausgabe in aller Form zu übertragen. Die Wichtigkeit der fachmännischen Kompetenz gab allein den Ausschlag. Nach Kenntnisnahme des Materials erklärte ich mich einverstanden mit seinem Vorschlag: das Wesentlichste der Artikel zu einem Bande zu vereinigen. Die von Reimann später an dem ersten Bande der Bülowbriefe begangene Entwendung: „Hans v. Bülow, sein Leben und sein Wirken, Bd. I" und die nach dieses Buches Erscheinen (Berlin, Harmonie 1908) erfolgten Gegenangriffe auf mich zwangen mich, die mit Reimann damals

---

für impulsive und explosive Geister die vorteilhafteste Form, sich zu äußern. Bülows Briefe stehen deshalb schon als geistige Leistungen, als Ausdruck seiner eigentümlichen, bedeutenden Persönlichkeit hoch über seinen Abhandlungen und Schriften, fesseln überall durch energische Regungen eines gewaltigen Temperaments, eines außergewöhnlichen, großen Charakters, rühren und bewegen durch den ungeschminkten Bericht über die Schwierigkeiten, die im Lebensgang dieses Künstlers zu besiegen waren, durch den unbeabsichtigten Einblick auf schwere Seelenleiden. Ihren Hauptwert haben sie aber als Beiträge zur künstlerischen Zeitgeschichte der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Ist in ihrer Musik neben der Wiedererweckung alter Tonkunst der Kampf um die sogenannte neudeutsche Richtung die wichtigste Erscheinung, so wird man zum vollen Verständnis jenes Kampfes und seines Verlaufs nicht ohne eine genaue Kenntnis der Bülowschen Briefe gelangen können". (Jahrb. d. Mus. Bibl. Peters 1898, S. 49.)

gemachten peinlichen Erfahrungen zu veröffentlichen („Der Tag" vom 28. März und 16. Juni 1909). Hier nur soviel: nachdem ich ihm fast das gesamte kopierte Material der „Schriften" geliefert, nachdem er mich trotz Abmachung des Erscheinungstermins ein Jahr lang mit Versprechungen und Zögerungen hingehalten hatte, trat er von der übernommenen Arbeit schroff zurück, und zwar einzig darum, weil ich seine plötzliche, nachträglich erhobene Forderung: sämtliche für meine Arbeit von mir gesammelten Bülowbriefe, die Originale und Kopien, ausgeliefert zu erhalten, nicht erfüllen konnte. Wozu er sie damals haben wollte, zeigte sein späteres Verfahren. Da wandte ich mich an Bülows Freunde und Kunstgenossen Hans von Bronsart und Felix Draeseke, ersterer damals Intendant des weimarischen Hoftheaters, letzterer Komponist und Kompositionslehrer am Dresdener Konservatorium, in seiner Jugend selbst ein feuriger Verfechter der neudeutschen Schule. Keiner von ihnen verfügte jedoch neben seinem Berufe über die für solche Arbeiten nötige Muße. Beide aber, sowie Eduard Lassen in Weimar, erboten sich bereitwilligst zur Begutachtung der einzelnen Artikel, falls ich die Schriften, gleich Bülows Briefen selbst herausgeben wollte, wozu die Herren rieten. Von jüngeren Fachmännern war mir Herr Dr. Paul Marsop durch Bülow persönlich bekannt geworden, der ihn schätzte (Briefe VI S. 358, 366, VII S. 42, 196, 464—466), das feine, herzliche Verständnis seiner Eigenart wohl herausfühlend. In der Tat ist über Bülow gleich Gutes, gleich warm Empfundenes in keinem Nachruf ausgesprochen worden, wie in dem von Marsop, „Münchener Allgem. Ztg." 20. Febr. 1894; (Zitate: „Briefe" VII S. 464–466). Vielleicht würde er auf meine Bitte die von Reimann im Stich gelassene Arbeit übernommen haben; was mich verhinderte, sie auszusprechen, war die Befürchtung, daß Marsops damalige scharf antagonistische Stellungnahme gegen Liszt die neutrale Behandlung eines Materials, das zur Hälfte unter den Zeichen eines glühenden Liszt-Enthusiasmus entstanden war, gefährden könnte. Dr. Marsop entzog der Arbeit trotzdem nicht seine beratende Teilnahme, und ich nahm sie ebenso in Anspruch, wie die der oben genannten Künstler, deren Kompetenz gesteigert wurde durch ihre, weit in Bülows Jugend hinabreichende sachliche und persönliche Zusammengehörigkeit mit letzterem.

Käme es nun bei einer solchen Arbeit auf die Gesinnung an, in welcher sie gemacht wird, auf den Geschmack, mit dem stilistische oder auch gedankliche Unebenheiten, Längen oder Wiederholungen kurzweg beseitigt werden, dann hätte Herr Dr. Marsop noch Anspruch auf meine ungeschmälerte Dankbarkeit. Daß es aber darauf nicht ankommt, daß man sich einfach an die Vorlage zu halten

hat, auch bei Stellen, von denen man sicher weiß, daß der Autor sie verwerfen würde und daß gerade in dieser Art Entsagung eines der erschwerendsten Momente der Arbeit liegt, das hat mich die Erfahrung langer Jahre auf diesem Gebiet gelehrt, und so ist es mir heute nicht verständlich, wie ein Berufsschriftsteller mich an eine Klippe führen konnte, wie Dr. Marsop es getan durch seinen Rat, kleine Auslassungen in Bülows Text ohne das übliche Auslassungszeichen vorzunehmen. Abgesehen von Meinungsverschiedenheiten über den Inhalt selbst, die in keinem Falle aus der Welt zu schaffen sind, ist dies der einzige Vorwurf gegen meine erste Ausgabe der „Schriften", dem ich ohne alle Einschränkung Berechtigung zuerkennen muß. Doch sei ausdrücklich hervorgehoben: nicht einer solcher Auslassungen, deren Spuren im Manuskript des Schriftenbandes noch jetzt zu sehen sind, kann eine andere Tendenz als die einer strafferen Zusammenfassung des Stoffes[1]) nachgewiesen werden; eine „böswillige" konnte darin nur Sensationslust und Wichtigtuerei entdecken, auf deren Angriffe s. Z. zu anworten sich erübrigte. Bülow selber mußte es vorbehalten bleiben zu beweisen, ob bei der Herausgabe seiner Schriften „Tendenzen" geherrscht haben oder nicht. Die seither erschienenen fünf Bände seiner Briefe haben diese Frage für Jeden, dem es um die Sache, nicht aber um das für oder gegen Personen zu tun ist, aufs Unwiderleglichste entschieden[2]. Ein weiterer mir gemachter Vorwurf der Willkür in der Auswahl hat außer dem bereits erwähnten Grund, daß über den

---

[1] Was damit gemeint ist, zeigt am deutlichsten ein Vergleich der beiden Ausgaben bei Aufsätzen wie z. B. „Die Opposition in Süddeutschland" (1853), „Frühlingsboten" von Raff (1854) und ähnliche mehr.

[2] Um darzutun, daß meine Angaben über Bülows Kultus von Brahms „tendenziös" zu dessen „Gunsten" gefärbt seien, sagt Herr Rösch: „In weitesten Kreisen dürfte auch längst bekannt sein, daß gerade Wagner — so wenig „Konzertmusik" wir von ihm besitzen — nächst Beethoven derjenige Meister war, den Bülow in seinen Orchesterprogrammen vor allen anderen bevorzugte. Erst an dritter Stelle nämlich rangierte Brahms." Meine Zählung in Bülows gesammelten Programmen ergiebt für die Jahre 1880 bis 1893, in welchen er nicht nur ganz ausnahmsweise sondern ständig, in der Meininger Zeit wochenlang fast täglich Orchesterkonzerte dirigierte, folgende Ziffern:

L. v. Beethoven	mit	Aufführungen	744
J. Brahms	„	„	208
R. Wagner	„	„	87
R. Schumann	„	„	39
Fr. Liszt	„	„	35.

Wert von einzelnen Artikeln auch unter Fachleuten große Meinungsunterschiede herrschen können, noch einen besonderen, in einer Eigentümlichkeit von Bülows Schreibart begründeten. Es mag willkürlich erscheinen, Artikel über Eschmann, Wettig, Röckel unterdrückt und andere über ebenso vergessene Truhn, Lührß, Viole gebracht zu sehen, wenn man keinen davon kennt; in Wahrheit aber bedeuten die Titel bei Bülow durchaus nicht immer den Inhalt der Artikel. Tatsache ist, daß er speziell in seinen Rezensionen der 50er und Anfang der 60er Jahre häufig vom eigentlichen Thema abschweift, ganze Seiten lang — glücklicherweise, wie wir heute sagen müssen. Das Herz war ihm voll von Liszt und Wagner: „im Grund will ich nur Berlioz-Liszt-Wagnersche Musik machen lassen" (Briefe III S. 137), die nach Maßgabe seiner Überzeugung eindringlich zu propagieren er sich durch seine bescheidene abhängige Lebenslage gehemmt sieht. Die Empörung darüber, der Wunsch, für das Verständnis dieser Meister das Seine beizutragen, wo und wie er es nur konnte, lagen auf dem Grunde aller seiner damaligen Äußerungen. Was er im ersten Artikel über Tauberts „Macbeth" sagt: „An den Früchten Anderer läßt sich der Eine erkennen", bezeichnet, was in jener Gruppe von Artikeln zwischen den Zeilen steht, (z. B. S. 295, 312) wenn es nicht in die Zeilen selber überflutet. Man prüfe daraufhin die Besprechungen Winterberger S. 187, Viole S. 195, Ehlert S. 334, 344, Lührß mit einer Wertung Stephen Hellers und dessen Gegenüberstellung zu Chopin, wie sie sonst nirgends vorkommt S. 156, oder über H. Dorns verschollene Oper mit Bemerkungen über Mozart, Lortzing, Dittersdorf, Boieldieu S. 240, die Bülow nur dies eine Mal gemacht hat, die ich also meinte aufnehmen zu müssen, ohne gleichzeitige Verpflichtung, jede Zeile jenes „Tags in Rußland" zu konservieren.

Und hier komme ich zu einem weiteren kritischen Bedenken, das gegen mich laut geworden ist: ich hätte die Artikel, die ich überhaupt gewählt, auch „vollständig abdrucken", also nicht „amputieren" sollen. Von bestimmten Einzelfällen, auf die ich gleich zu sprechen komme, abgesehen, ist hier eine Klarlegung, warum ich so getan, eigentlich nur möglich mit den Beweisstücken in der Hand. Ich weiß kein anderes Mittel, mich hierin zu rechtfertigen, als zu wiederholen, daß ein großer Teil der Bülowschen Schriften Längen enthält; Längen an sich, erklärt durch das bekannte Wort von Plinius d. J. von dem „langen Brief", den er schreibt, weil er „keine Zeit hat, einen kurzen zu schreiben", und Längen für uns, was bei einer Wiederaufnahme von Journalartikeln nach 40 bis 60 Jahren ganz natürlich und unvermeidlich ist.

Wenn ich trotzdem der ersten, knapper gefaßten Ausgabe diese zweite in erweiterter Gestalt folgen lasse, so sind — abgesehen von der Wiederherstellung der 1896 ausgelassenen Stellen — die hierfür mir aus Musikerkreisen bekannt gewordenen Wünsche maßgebender gewesen als die eigene, in der Hauptsache unverändert gebliebene Ansicht. Ich persönlich kann z. B. in dem Artikel über Liszts „Heilige Elisabeth" noch immer weder einen „echten Bülow" erblicken, noch eine „genaue Analyse" des Werkes. Bülows spätere leidenschaftliche Ablehnung desselben ist jedoch jetzt durch die „Briefe" (VII S. 112—113) allgemein bekannt geworden, die Gefahr also, einen wichtigen und viel umstrittenen Punkt in Bülows Musikertume, seine Stellung zu Liszt, durch Abdruck einer Lobeshymne einseitig zu beleuchten, ist nicht mehr vorhanden: dem Wunsche nach Vollständigkeit konnte demnach ungehindert entsprochen werden.

Der Forderung einer „genauen Detailbesprechung der Dante-Symphonie" von Liszt, „die vollständig und ungekürzt zum Abdruck zu bringen war", bin ich nicht nachgekommen, und zwar weil eine solche aus Bülows Feder — gar nicht existiert. Im Urabdruck des Artikels über „Das zweite Festkonzert" in Pest in den „Ungarischen Nachrichten" vom 30. August 1865 Nr. 198 sagt Bülow:

„Die meisterhafte Analyse, welche einer der bedeutendsten Musikschriftsteller der Gegenwart, Richard Pohl, von dem Lisztschen Epos gegeben hat und welche in die erläuternden Programme des zweiten Festkonzertes aufgenommen worden war, hat den Zuhörern alles dasjenige mitgeteilt, dessen phantasiebegabte Köpfe zur Nachhilfe des Verständnisses bedurften. Diese vortreffliche Maßregel — überhebt uns der Mühe, den architektonischen Aufbau wie die einzelnen Detailschönheiten der originellen Schöpfung des Genaueren in diesen Zeilen zu besprechen. Das Unbeschreibliche ist tief und klar empfunden worden; eine theoretische Auseinandersetzung gehört in eine technische, d. h. spezifische Musikzeitschrift."

Aber auch für diese hat Bülow sie nicht etwa nachgeholt. Der Redakteur der „Neuen Zeitschrift für Musik", in deren Nr. 39 des Jahrganges 1865 sein Bericht zum ersten Wiederabdruck kam, glaubt sich sogar in einer Anmerkung deshalb vor seinen Lesern entschuldigen zu müssen. Die Ansicht also, es sei den Lesern der Ausgabe 1896 durch Weglassen dieses Artikels eine musikästhetisch wertvolle Erörterung entgangen, ist eine willkürliche, entstammt der Unkenntnis jenes bei Brendel unterdrückten Absatzes, der mir aber bekannt war und meiner Berater und meinen eigenen Entschluß, ihn auszuschalten, bekräftigte; diese zweite Ausgabe bringt ihn ebenfalls

und zwar aus denselben Motiven wie den über die „Heilige Elisabeth".

In andern Fällen hingegen mußte es bei den 1896 beschlossenen Kürzungen bleiben und zwar ohne gleichzeitige Möglichkeit, mich an dieser Stelle über die jeweiligen Gründe dafür auszusprechen: es würde dies den Raum, den ein zweites Vorwort von Bülows Schriften einnehmen darf, bedeutend überschreiten und andererseits die Geduld des Lesers über Gebühr in Anspruch nehmen. Sollte aber nach dem Erscheinen dieser Neuausgabe Jemand über irgend einen Punkt derselben noch Aufklärung wünschen, so bin ich, wie es sich von selbst versteht, bereit, öffentlich auf Einzelheiten zurückzukommen. Jeder, der sich dafür interessiert, das Nichtmitgeteilte nachzuprüfen, wird gern vernehmen, daß ich meine Manuskripte und sonstigen Vorlagen für diesen Neudruck der Schriften noch im Laufe dieses Jahres der Königl. Bibliothek in Berlin zu übergeben gedenke. An diese Maßregel knüpfe ich nur die Bitte, mich an den etwaigen Ergebnissen solcher Nachforschungen teilnehmen zu lassen, damit mir nichts entgehe, was geeignet wäre, Fehler zu beseitigen oder Versäumnisse gut zu machen.

Auf öffentliche Bibliotheken verwies ich bereits in meinem ersten Vorwort. Mir wurde entgegnet, daß diese Anstalten nur zum geringen Teile im Besitze jener Quellen wären. Dies veranlaßte mich 1910 zu einer Rundfrage; geantwortet haben 17 Bibliotheken mit folgenden Angaben.

Vorhanden sind von Bänden, die für Bülows Artikel in Betracht kommen:

Berlin, Königl. Bibliothek:
Neue Zeitschrift f. Musik aus den Jahren 1851, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 65. — Neue Berliner Musikzeitung 1856, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63. — Berl. Musikztg. „Echo" 1860. — Signale f. d. Musikal. Welt 1871, 72, 77, 78, 79, 80. — Rheinische Musikzeitung 1852. — Allgem. Deutsche Musikzeitung 1882. — Anregungen (Brendel und Pohl) 1857. — Die Berliner Feuerspritze 1855. — Die Fackel 1864, Nrn. 1, 2, 3, 5.

Bonn, Univ.-Bibl.:
N. Z. f. M. 1852, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 65. — N. Berl. M. 1856. — Rheinische M. 1852. — Allgem. D. M. 1882. — Signale 1872, 77, 78, 79, 80.

Bremen, Stadt-Bibl.:
N. Z. f. M. 1855 (2. Halbjahr), 56, 57, 58, 59, 63, 65. — Signale 1871, 72, 77, 78.

Cöln, Stadt-Bibl.:
Rheinische M. 1852. — Signale 1871, 72, 77, 78, 79, 80.

Darmstadt, Großh. Bibl.:
N. Z. f. M. 1851, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 65. — N. Berl. M. 1856, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63.

Dresden, Königl. öffentl. Bibl.:
N. Z. f. M. 1851, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 65. — N. Berl. M. 1856, 57, 58, 59, 60, 61. — Signale 1871, 72, 77, 78, 79, 80. Allgem. D. M. 1882.

Göttingen, Univ.-Bibl.:
N. Z. f. M. 1852, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 65.

Hamburg, Stadt-Bibl.:
N. Z. f. M. 1851, 52, 53, 54, 55, 56. — N. Berl. M. 1860, 62, 63. — Signale 1871, 72, 78, 79, 80.

Heidelberg, Univ.-Bibl.:
Signale 1877, 78, 79, 80.

Königsberg i. Pr., Univ.-Bibl.:
Signale 1877, 78, 79, 80.

Leipzig, Musikbibl. Peters:
N. Z. f. M. 1851, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 65. — N. Berl. M. 1856, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63. — Signale 1871, 72, 77, 78, 79, 80. — Allgm. D. M. 1882.

Lübeck, Stadt-Bibl.:
N. Z. f. M. 1851, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 65. — Signale 1871, 72, 77, 78, 79.

München, Hof- und Staats-Bibl.:
N. Z. f. M. 1851, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 65. — N. Berl. M. 1856, 57, 58, 59, 60, 63. — Rheinische M. 1852. — Signale 1877, 78, 79, 80. — Allgem. Deutsche M. 1882.

Münster, Univ.-Bibl.:
Rheinische M. 1852.

Straßburg, Kais. Univers.- und Landes-Bibl.:
Signale 1872, 78, 79, 80. — Allgem. Deutsche M. 1882.

Weimar, Großh. Bibl.:
Weimar. Ztg. 1852. — Deutschland 1852. — Anregungen 1857, 58.

Wiesbaden, Landesbibl.:
Signale 1872, 77, 78, 79, 80.

Da bis auf einen geringen Bruchteil fast Alles, was Bülow geschrieben, in der „Neuen Zeitschrift für Musik", der „Neuen Berliner Musikzeitung", den „Signalen" und dem Jahrgang 1882 der „Allgem. Deutschen Musikztg." erschienen ist, so zeigt obige Tabelle, daß das Material erreichbar ist.

Es erscheinen in diesen zwei Halbbänden:

1. Die in der Ausgabe 1896 vollständig abgedruckten Artikel unverändert wieder.
2. Die in der Ausgabe 1896 mit und ohne Auslassungszeichen gekürzten Artikel, teils vollständig, teils wesentlich ergänzt, wobei jede noch vorkommende Auslassung durch das Zeichen ⸗ kenntlich gemacht ist; mehrere Punkte . . . . ., einzelne oder mehrere Gedankenstriche — — — stammen stets von Bülow selbst.
3. Achtzehn Artikel (die vier über Grädener als einer gerechnet), die 1896 fehlten, hier erstmals wieder abgedruckt.
4. Das Verzeichnis der nicht mitgeteilten Artikel mit Inhaltsangabe versehen, die den Leser orientieren und ihn durch einzelne Zitate markanter Bülowscher Sätze vor vermeidbaren Verlusten bewahren soll.
5. Ein Verzeichnis von Bülows
   a) Originalkompositionen mit und ohne Opuszahl,
   b) Bearbeitungen,
   c) Instruktiven Ausgaben.

Die Hinweise in den Fußnoten auf die Briefe Bd. I und II beziehen sich auf die zweite Auflage, die übrigens in fast allen Fällen mit der ersten übereinstimmt.

Meran, Ostern 1911.

Marie von Bülow.

Inhalt[1]).

			Seite
Einleitung			V—X
Vorwort zur zweiten und vermehrten Auflage			XI—XXI

Berlin (Universitätsjahr) 1850.

	Vorbemerkung		3
B.	Erste Sinfonie-Soirée (Zweiter Cyclus) der königl. Capelle im Saale der Singakademie . . .	Berlin 6. Febr. 1850	5—8
B.	Zweite Sinfonie-Soirée der königl. Capelle im Saale der Singakademie	23. Februar 1850 .	8—12
	Ludwig Spohr	9. April, 4. Juli 1850	12—14
[Chiffre] 2.	Königl. Oper, „Martha" v. Flotow	21. Juni [1850] . .	14

Weimar 1851—52.

	Vorbemerkung		17—18
W.	*Das musikalische Leipzig in seinem Verhalten zu Richard Wagner I		18—25
Bw.	*II. Entgegnung auf die in Nr. 24 der „Grenzboten" erschienene Beurtheilung Richard Wagner's.	10. u. 17. Oct. 1851	25—36
Bw.	Henriette Sontag. (Ein Minoritätsgutachten.)	1. Februar 1852 .	36—44
	*Kammer- und Hausmusik für Pianoforte. Einige einleitende Worte zu nachfolgenden Recensionen	20. Februar 1852 .	45—50

[1]) Von den mit einem * bezeichneten Artikeln besitzt die Herausgeberin die Originalmanuskripte.

			Seite
Bw.	*Ferdinand Hiller. Op. 52. Rhythmische Studien für das Pianoforte, Franz Liszt zugeeignet	27. Febr. 1852 .	50— 55
Bw.	O. Kraushaar. Wilh. Kalliwoda. Op. 5. Lyrische Tonbilder f. d. Pianoforte. Op. 2. Sechs Charakterstücke	5. März „ .	55— 58
Bw.	*J. C. Keßler. Sonate p. l. Piano (Es dur) dédiée à la mémoire de son cher ami F. Chopin. Op. 47	21. Mai „ .	58— 61
	Hector Berlioz. Benvenuto Cellini. Oper in vier Akten, nach dem Französischen v. A. F. Riccius. I	2. April „ .	61— 68
	II	30. „ „ .	68— 78
†††	Giuseppe Verdi. Ernani, lyrische Oper in 4 Akten	18. Sept. „ .	79— 82
†††	Chr. Friedrich Bretzner. Das Räuschchen, Lustspiel in 4 Akten	21. „ „ .	82— 83
†††	Friedrich Hebbel. Agnes Bernauer, Trauerspiel in 5 Akten. I	24. „ „ .	84— 86
	II	26. „ „ .	87— 88
†††	A. E. Scribe. Ein Glas Wasser, Lustspiel in 5 Akten	28. „ „ .	89— 90
	Hector Berlioz und Benvenuto Cellini	18.–21. Nov. 1852	90—101

Auf Reisen. 1853—1855.

	Vorbemerkung		105—106
	Robert Volkmann	3. Juli 1853. .	106–109
Peltast.	Die Opposition in Süddeutschland. I	25. Nov. „ .	109—112
	II	2. Dez. „ .	112—120
	III	9. „ „ .	120—127
	IV	16. „ „ .	127—130
	V	23. „ „ .	130–136
„	Joachim Raff. Frühlingsboten. Op. 55. Zwölf kurze Clavierstücke	27. Januar 1854	137—144

Berlin (Zweiter Aufenthalt) 1855—1865.

	Vorbemerkung		147—148
	Fr. Hieronymus Truhn.		
	*I. Schloß Boncourt, Poesie von Chamisso für eine tiefe Sing-		

			Seite
	stimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von F. H. Truhn. Op. 100 . . .	9. Febr. 1855 .	149—150
	II. Sängerstreit. Fabellied aus dem sechzehnten Jahrhundert für drei Solostimmen (Tenor, Bariton und tiefen Baß) und Männerchor, componirt von F. H. Truhn	9. „ „ .	150—155
	Carl Lührß. Neuere Clavier-compositionen. Barcarolle pour le Piano. Trois danses brillantes. Nr. 1 Mazurka. Nr. 2 Galop. Nr. 3 Valses. I . .	9. März 1855 .	155—158
	II . .	16. „ „ .	158—161
	Theater- und Concertberichte aus der „Berliner Feuerspritze".		
Hans v. Bülow.	I. Don Juan. Hugenotten. Gastspiel der Frau Nimbs	10. Sept. „ .	161—164
„	II. [G. Rossini. Johanna Wagner]	17. „ „ .	164—166
„	III. Neu einstudirt: Tell, v. Rossini	24. „ „ .	166—168
„	IV. [„Messias" v. Händel. Matthäuspassion v. J. S. Bach. Leonoren-Ouvertüren von Beethoven] . .	1. October 1855	168—171
„	V. „Idomeneo" von Mozart . . .	22. „ „	171—174
„	VI. [A. Jaëll (Rubinstein's Gmoll Trio). Löwe's „Hiob". Concert von Clara Schumann und Joseph Joachim. Schumann's Manfred-Ouvertüre]	5. Nov. „	174—178
„	VII. [Stern'scher Gesangverein: Aufführung von Mendelssohn's „Elias"]	12. „ „	178—180
„	VIII. [Polemik gegen die Presse] . .	26. „ „	180—181
„	IX. Tannhäuser von Richard Wagner	14. Januar 1856	181—186
„	*Alexander Winterberger und das moderne Orgelspiel. .	1. Juli „	187—191
„	*Rudolf Viole. Grande Sonate pour Piano. Op. 1. Die Schwanenjungfrau, Ballade für Pianoforte. Op. 2	11. „ „	191—197

			Seite
	Karl G. P. Grädener.		
	*I. Fliegende Blättchen im Kinderton für Clavier. Op. 24 . . .	18. Juli 1856. .	197—198
	*II. Fünf heitere Lieder von Reinick für Tenor mit Pianofortebegleitung. Op. 9	16. October 1856	198—199
	*III. Op. 31. Fliegende Blätter (Heft 3). Op. 23. Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung	28. Nov. 1856 .	199—201
Hans v. Bülow.	*IV. Op. 27. Fliegende Blätter für das Pianoforte, Heft II. (Drei Scherzi und Notturno)	28. August 1857.	201—203
„	*(Unvollständig). Über Richard Wagner's Faustouvertüre Eine erläuternde Mittheilung an die Dirigenten, Spieler und Hörer dieses Werkes	1. u. 8. Aug. 1856	203—231
„	*Ein Lohconcert der fürstlichen Capelle in Sondershausen. . .	29. August „	231—235
„	*Carl von Holten. Op. 1. Drei Clavierstücke. Op. 2. Vier Lieder von F. W. Wulff, mit Clavierbegleitung	5. Dec. „	235—238
„	Heinrich Dorn. Ein Tag in Rußland. Komische Oper in 3 Akten, nach dem Französischen von J. C. Grünbaum	7. Januar 1857	238—246
„	C. V. Alkan. Douze Études pour le Piano en 2 Suites. Op. 35.	26. August „	246—255
„	Das Literatenthum „mit Gewalt" in der Musik.		
	Erste Abfertigung.	27. Nov. „	255—260
	Zweite „	4. Dec. „	260—270
	Ein Blick auf das Berliner Ballet.		
	I. Fall der „Oper ohne Ballet"	. . . . .	270—275
	II. Dramatische Anstrengungen der Tanzkunst auf eigene Rechnung	Jahrgang 1857 .	275—282
	Leopold Damrosch. Romanze für Geige mit Clavierbegleitung. Op. 4	1. Januar 1858	283—285

			Seite
Hans v. Bülow.	Über „Macbeth", Oper von Taubert. (Ein Brief an Herrn Felix Draeseke.)		
	I.	8. Januar 1858	285–292
	II.	15. „ „	292–296
	*III.	22. „ „	296–300
	IV.	29. „ „	300–306
	V.	5. Februar „	306–312
„	Antoine Rubinstein. III. Concerto pour le Piano avec Orchestre. Op. 45. I.	20. Januar „	313—316
	II.	27. „ „	316—320
	*Karl G. Ritter. Ein Schüler Robert Schumann's. Op. 1. Sonate f. das Pianoforte (E dur). Op. 2. Sonate (Fis moll). Op. 5. Sonate (C moll)	5. März „	320—328
„	Zur preußischen Militärmusik.	1. Juli „	328—332
„	Kammer- und Hausmusik. Louis Ehlert. Lieder und Gesänge. Op. 25. „Liebesfrühling" von Rückert. Sieben Gedichte für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.	26. Nov. „	333—337
„	Epigonen und Progonen. Zur Situation.	12. Januar 1859	337—341
„	Umschau in der neuesten Clavierliteratur. W. Bargiel. W. Kalliwoda. L. Ehlert	16. Sept. „	341—346
„	Eduard Lassen. Acht Lieder von Hoffmann v. Fallersleben für eine Singstimme mit Piano. Op. 4	23. u. 30. Sept. 1860	346—355
„	Ferdinand Hiller. Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Fis moll. Op. 69	6. Nov. 1861. .	355—357
„	Cornelius Gurlitt. Victoria-Ouvertüre für großes Orchester. Op. 21.	6. „ „ . .	357—359
„	Ernst Haberbier. Études-Poésies, 24 Pièces caractéristiques. Op. 53. III Cahiers .	27. „ „ . .	359—363

			Seite
Hans v. Bülow.	Max Seifriz. Acht Gesänge für Männerchor. Op. 3, Heft 1 u. 2. Acht hebräische Melodien von Lord Byron, für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Op. 4, Heft 1 u. 2	2. u. 9. Sept. 1863	1— 7
„	Friedrich Kiel. Erwiderung auf die Recension von Fr. Kiel's Variationen und Fuge. Op. 17 in Nr. 2 der „N. Z. f. M." vom 10. Juli d. J.	18. Sept. 1863 .	7— 17
„	Eduard Fischel. Zum Gedächtnisse eines Freundes. Ein Stück musikalischer Zeitgeschichte . . .	25. „ „ .	17— 25
„	Ausgrabungen eines Clavierlehrers	9. October 1863	26— 34
„	Adolf Jensen. Einige Worte als Nachtrag zu den „Schumanniana" im vorigen Jahrgang dieser Blätter	30. „ „	34— 45
„	Wörter und Begriffe. I, II, III, IV	9. 16. 23. Januar u. 6. Febr. 1864	45— 63
?	Stoßseufzer eines Berliner Musikkenners	13. Februar 1864	64— 71
Hans v. Bülow.	Franz Liszt. Die erste Aufführung des Oratoriums „Die heilige Elisabeth" auf dem ersten ungarischen Musikfeste. I . . .	8. Sept. 1865 .	72— 79
	II . . .	15. „ „ .	80— 87
„	Das zweite Festconcert. [Liszt's Dante-Sinfonie. Rakoczy-Marsch]	30. August 1865.	88— 98

Italien 1871—1874.

	Vorbemerkung		101—102
„	Karl Tausig	22. August 1871.	102—118
„	Lohengrin in Bologna. Kein Leitartikel, sondern ein vertrauliches Gespräch (im australischen Style)	Januar 1871 . .	118—135
„	Musikalisches aus Italien. [Verdi, Glinka, Tschaikowsky] .	21. u. 22. Mai 1874	136—149

			Seite
Dr. Hans v. Bülow.	Vorwort zu „200 kleinen zweistimmigen Kanon's", den Umfang einer Quinte nicht überschreitend, verfertigt von K. M. Kunz	1875	149—150

Hannover-Meiningen-Hamburg 1877—1892.

	Vorbemerkung		153—154
Hans v. Bülow.	Rossini. Der Barbier von Sevilla	September 1877 .	154—157
„	Reise-Recensionen		157—158
	I. Brüssel	25. October 1877	158—164
	II. Sydenham	27. Oct. bis 4. Nov. 1877	164—172
	III. Glasgow	11. Nov. [1877] .	172—180
„	Autokritisches von einer Reise in den Nebeln.		
	I., II. Birmingham	26. Nov. 1878. .	180—185
	III—IV. London	27. „ „ . .	185—187
	IV—V. Liverpool	3. Dec. [1878] .	189—191
	V. Sheffield, Manchester. . .	4. „ 1878 .	191—194
	Bristol (Clifton)	6. „ „ .	194
„	Anton Rubinstein. Ein Wort zu Gunsten „Nero's".	21. u. 22. Nov. 1879	195—201
„	Die Geigenfee	Bayreuth, 15. Febr. 1880	202—206
„	Felix Mendelssohn. Vorwort zur revidirten Ausgabe des Rondo capriccioso	1. August 1880 .	206—209
„	Ein ominöser Druckfehler. [Carl Reinthaler. Joseph Rheinberger.].	Meiningen, 8. April 1882	210—214
	Concertunwesen	Kiel, 15. Apr. 1882	215
„	Skandinavische Concertreise-skizzen.		
	I., II. Kopenhagen	18., 20., 23. April 1882	216—227
	III., IV. Stockholm.	27., 30. April 1882	227—235
	Christiania	5. Mai „	235—240
	V. Stockholm	8., 10. u. 14. Mai 1882	240—247

			Seite
Hans v. Bülow.	Über ein Jugendwerk Beethoven's. Drei Variationen für Clavier	Juni 1885 . . .	247—251
Dr. Hans v. Bülow.	*Das Enharmonium des Herrn Doctor Shohé Tanaka .	Hamburg, Weihnachten 1889	252—254
Hans v. Bülow.	Publikum und Kritik. Königsberg, Pr.	19. Januar 1890	254—258
„	*Vorchristliche Concertpolizei	Februar 1890. .	258—261
	Aphorismen		264—277

Anhang.

Verzeichniß der nicht mitgetheilten Artikel . . . . . 281—290
Verzeichniß von Hans v. Bülow's veröffentlichten Compositionen 291—295
Verzeichniß seiner Bearbeitungen und instructiven Ausgaben . 296—300
Namen- und Sachregister . . . . . 301—319

Berlin (Universitätsjahr).

1850.

In dem Aufsatz: „Zum Gedächtnis eines Freundes“ (25. Sept. 1863) erzählt Bülow selbst, welche Schwierigkeiten er zu überwinden hatte, bis es ihm im Winter 1849—50 gelang, mit einem warmen Wort für Richard Wagner in den geschlossenen Kreis der deutschen Presse Eingang zu gewinnen. Die „Demokratische Zeitung“ (von Januar 1850 an unter dem Titel „Abend-Post“ in Berlin erscheinend) — ein „anarchistisches Organ“, wie Bülow es später einmal, für unsere heutigen Begriffe mit etwas Übertreibung, bezeichnet — öffnete ihm ihre Spalten. Von den ersten der Arbeiten, deren in den „Briefen“ Erwähnung geschieht (7. IX 49, Bd. I, S. 199): „eine Art Bericht mit Inhaltsangabe“ über R. Wagners „Kunst und Revolution“, ist keine Spur vorhanden. Das Bedauern hierüber wurde jedoch durch die Auffindung der ebenfalls von Bülow herrührenden, in drei Feuilletons der „Abend-Post“ vom 28. und 29. Mai und 1. Juni 1850 erschienenen Besprechung vom „Kunstwerk der Zukunft“ insofern vermindert, als es sich dabei weniger um Darstellung eigener Eindrücke handelt, denn um einen ausführlichen Hinweis auf Wagners Schrift, wie aus den folgenden Eingangsworten Bülows zu ersehen ist.

„Der verbannte Dichter-Componist hat das Feld praktischer Thätigkeit momentan verlassen und sich dem Gebiete der Theorie zugewandt, auf welchem er uns seine künstlerischen Ansichten und Bestrebungen wie schon früher in einer Broschüre ‚Kunst und Revolution‘, so neuerdings in dem umfassenderen oben genannten Werke philosophisch begründet und in klarer, populärer Darstellung veranschaulicht. ‚Das Kunstwerk der Zukunft‘ ist eine Fortsetzung, Erklärung und specielle Entwickelung der in der ‚Kunst und Revolution‘ kühn und scharf aufgestellten revolutionären Behauptungen. Der Verfasser bezweckt nach seinem eigenen Ausspruch mit diesem Werke eine Rechtfertigung jener Broschüre, welcher wir voriges Jahr in der ‚Demokratischen Zeitung‘ eine ausführliche Besprechung gewidmet haben. —

„Die nachfolgenden Zeilen werden mehr den Charakter einer bloßen Inhaltsangabe und eines Referats beanspruchen, als den

pretentiösen Namen ‚Kritik'. Jene Kritik, welche die Bestimmung zu haben scheint, dem Halbgebildeten und Oberflächlichen ohne sein weiteres Zuthun ein lauwarmes Raisonnements-Urtheil in den Mund zu geben, ist ein sehr leeres, unnützes Ding. Meinung und Urtheil bilde sich ein Jeder nach seiner Individualität selbstständig; die wahre Kritik hat nur die Aufgabe, hier und dort Winke zum Verständniß zu ertheilen und auf Hervorstechendes, Bedeutendes aufmerksam zu machen. Ein zweiter Grund, weßhalb wir uns alle unnöthigen Raisonnements ersparen werden, ist der, daß wir in allen Hauptpunkten mit dem Verfasser vollständig sympathisiren."

Von der Mitteilung dieser Schrift konnte demnach Abstand genommen werden. Unter den hier wiedergegebenen Artikeln dürften die Konzert-Berichte inhaltlich und formell am deutlichsten für die Reife des Musikers Bülow sprechen. Andere sind wegen der charakteristischen Streiflichter, die sie auf des Zwanzigjährigen Beobachtungsgabe, seinen Humor, seine politischen Ansichten werfen, nicht ganz ohne Bedeutung. Ihre Aufnahme in diese Sammlung unterblieb jedoch, da ihr Inhalt nicht derartig überzeugend für Bülows Autorschaft bürgt, daß man über das Fehlen der sonst in jenem Jahre von ihm angewendeten Chiffre B. hätte hinwegsehen dürfen. Leider waren die weiteren Nachforschungen nach der Satire gegen L. Rellstab, deren Bülow in dem oben bereits genannten Gedächtnisblatt für Fischel selbst erwähnt, fruchtlos und dürften es nun wohl auch bleiben, da sogar seine eigene so viel frühere Bemühung ohne Resultat verlaufen war. In seiner Korrespondenz über Max Stirner mit dem Schriftsteller H. F. Mackay findet sich folgende Stelle vom 3. 3. 1892: „Dürfte ich bei diesem Anlaß um eine Privatgefälligkeit ersuchen: in der Abendpost (Februar 1850) werden Sie ein Feuilleton finden — meiner Provenienz — betitelt: Die fossilen Kritiker der Tante Voß. Kann ich eine Abschrift davon erhalten?"

Da aber an der dafür einzig in Betracht kommenden Stelle, der Magistratsbibliothek auf dem Berliner Rathaus, der ganze Februar 1850 der „Abend-Post" fehlt, so mußte Bülows Wunsch unerfüllt bleiben. Er erwähnt dieses Artikels auch seinem Vater gegenüber (Briefe I. S. 396, 2. Aufl.), scheint also Gewicht darauf gelegt zu haben.

Das Bruchstück einer mit 2. unterzeichneten Rezension aus der „Spenerschen Zeitung" wurde als in Bülows Nachlaß vorgefunden aufgenommen, da es, wie ein zweiter von ihm gleicherweise auf-

bewahrter Ausschnitt aus derselben Zeit, unläugbar seiner Feder entstammt, trotzdem sonst keine Spur seiner Verbindung mit jenem Organ sich erhalten hat.

Erste Symphonie-Soirée (Zweiter Cyclus) der königl. Capelle im Saale der Singakademie.

[Abend-Post, demokratische Zeitung. Berlin, den 6. Februar 1850.]

[Spohr's 1. Symphonie. — Cherubini's Ouvertüre zu den Abencerragen. — Weber's Jubel-Ouvertüre. — Beethoven's 7. Symphonie.]

Je weniger dem Berliner Publikum Gelegenheit geboten wird, classische Musik in einer Vollendung zu hören, wie man solche von dem Kunstinstitute der königlichen Capelle erwarten darf, um so begreiflicher und natürlicher ist es, daß alle Musikkenner und Freunde mit Eifer jede solche Gelegenheit benutzen und selbst die hohen Preise nicht scheuen, ohne welche man sich nun einmal nicht den Genuß der unsterblichen Meisterwerke deutschen Geistes verschaffen kann. Und doch hat ein jeder Einzelne ein Recht darauf, diese Werke kennen zu lernen und seine Ansprüche auf den ihm aus diesem Bronnen zukommenden Trunk von Bildung, Erhebung und Freude befriedigt zu sehen. Die Werke der deutschen Kunstheroen sind für die Nation geschrieben, nicht für eine einzelne Kaste, der etwa ihre finanziellen Mittel erlauben, sich den Genuß derselben zu erkaufen. Aber das ist das Traurige, das Schmachvolle unserer Zeit, daß Merkurius, der Gott der Kaufleute und Gauner, die Welt regiert, daß das Geld der alleinige nervus omnium rerum gerendarum ist! Die Künstler müssen nach dem Gelderwerbe gehen, die Kunst ist ein Zweig der Industrie geworden, scheinbar einen edleren Zweck als die übrigen Zweige derselben verfolgend, im Grunde jedoch eine eben so unedle Geldspeculation! Und so wird denn auch jeder Kunstgenuß, jede höhere geistige Freude mit klingender Münze bezahlt, die Kunst ist zum Luxusartikel herabgesunken, und die Zahl derjenigen, welchen eine „weise Vorsehung" vergönnt hat, nach Befriedigung des Unentbehrlichen noch an Luxus denken zu können, ist gering, äußerst gering. Daher hat die Nation keinen Antheil an unserer modernen Kunst, daher haben wir kein Publikum. Und ein

Publikum ist eben ein wichtiger Factor bei dem Gedeihen von künstlerischen und wissenschaftlichen Leistungen. Ohne Publikum keine Künstler und auch keine Kunst! Daher muß dafür gesorgt werden, daß, wie man z. B. Gemäldegallerien dem allgemeinen Besuche öffnet, auch der Theil der Nation, welcher, als der von der traurigen Versunkenheit unserer politischen und socialen Zustände am meisten freigebliebene, jene Naivetät und Ursprünglichkeit bewahrt hat, die allein fähig macht, das wahrhaft Große, Ewige in der Kunst, d. h. eben das Ursprüngliche zu erkennen und zu würdigen, unentgeltlichen Zutritt erhalten zu den vergegenständlichenden Darstellungen jener für die Nation geschaffenen Kunstwerke. —

Der Abend wurde mit einer Symphonie von Spohr eröffnet, und so sehr wir dafür dankbar sind, wenn uns das Werk eines noch lebenden deutschen Componisten und namentlich dieses herrlichen echt deutschen Geistes vorgeführt wird, so können wir doch die getroffene Wahl nicht billigen. Dieses Werk ist jedenfalls eine Arbeit aus einer früheren Periode des Componisten. Die vielen Anklänge (zweiter Satz an Beethoven's Cmoll-Symphonie, dritter Satz an Weber's Freischütz), so wie die bei allem Flusse und der fleißigen Durcharbeitung der Motive öfters bemerkliche Ermattung und Energielosigkeit lassen dies vermuthen. A tout prix wollen wir nicht Neues; man gebe uns von dem Neuen nur das Beste, und dessen giebt es genug. Warum nicht die Weihe der Töne, die Doppel-Symphonie oder die jüngste heitere Gdur-Symphonie von Spohr? Diese genannten Werke würden ein dankbareres Publikum gefunden haben. — Der Spohr'schen Symphonie folgte Cherubini's Ouvertüre zu den Abencerragen, ein vortreffliches Musikstück. Die Frische und Lebendigkeit desselben elektrisirten förmlich alle Zuhörer. Die Cherubini'schen Ouvertüren sind einzig in ihrer Art und so wenig seine Opern Anspruch auf Unsterblichkeit machen dürfen, so wird man seine Ouvertüren stets überall spielen, wo Instrumentalconcerte gegeben werden. Man spricht gegenwärtig viel von einer universellen „kosmopolitischen" Musik, welche die Vorzüge der italienischen, deutschen und französischen enthalten soll; wir können uns nicht durchaus mit dieser Chimäre befreunden, aber wenn Jemand es annäherungsweise

zu kosmopolitischen Kunstleistungen gebracht hat, so verdient Cherubini hier weit eher genannt zu werden, als z. B. Meyerbeer, der blos äußerlich und bei aller Feinheit und savoir-faire in plumper Art Kosmopolit ist.

Der zweite Theil begann mit Weber's Jubelouvertüre, wahrscheinlich deswegen, weil der Schluß derselben als unschuldige Eidesfeier dienen sollte. Sie wurde mit lebhaftem Applaus belohnt. Es mißfiel uns bei der Aufführung, daß das zweite Motiv bei seinem beide Male anfänglich schwachen Eintritt so gedehnt und gespreizt genommen wurde, und die Oboe soviel überflüssigen Ausdruck in eine Stelle hineinlegen wollte, welche schon in sich genug Ausdruck enthält.

Zum Schlusse erhielten wir dann die siebente Symphonie von Beethoven, dieses wahrhaft republikanische Werk des himmelstürmenden Giganten. Wie verschwindet nicht alles Uebrige vor dieser Größe, diesem Triumphe der Instrumentalmusik! Man vergleicht mit Recht häufig Beethoven mit Shakespeare. Bei Beiden ist der Haupt- und Totaleindruck, den wir erhalten, der des nicht niederdrückenden, sondern erhebenden Ueberwältigenden, des Dämonisch-Genialen, eigentlich eine Tautologie, da das Genie immer dämonisch zu sein pflegt. Hier kann man nicht mehr im Einzelnen, Kleinen bewundern, sondern nur anstaunen im Ganzen, anstaunen die riesige Allmacht des gewaltigen Menschengeistes in seiner großartigsten Offenbarung! Die siebente Symphonie bleibt, selbst den Trauermarsch eingeschlossen, ganz im Gebiete der reinen Instrumentalmusik, in welcher eben Beethoven das Vollkommenste geleistet hat. Der Meister verirrte sich hier nicht mit trüben düsteren Gedanken in jenes dunkle Reich, „in dem sich Phantasie zu einer Qual verdammt", und aus welchem nur gewissermaßen übernatürliche, übermenschliche Mittel auf das Gebiet der Wirklichkeit und Menschlichkeit zurückzubringen vermögen, wie z. B. in der 5. und 9. Symphonie. Hier gelten so recht eigentlich des Dichters Worte:

Aus dieser Erde quillen meine Freuden,
Und diese Sonne scheinet meinen Leiden;
Kann ich mich erst von ihnen scheiden,
Dann mag, was will und kann, geschehn.

Man hat von manchen Seiten für diese Symphonie den Namen der eroica mit größerem Rechte als für die dritte in Anspruch nehmen wollen; wir finden das sehr erklärlich, aber man kommt durch öfteres Hören von dieser Ansicht zurück und findet in dem Werke nur den Gedanken des reinen, freien Menschenthums repräsentirt. Die Aufführung war, was das Technische anbetrifft, einige Kleinigkeiten abgerechnet, untadelhaft, jedoch von hoher, großartiger und begeisterter Auffassung sehr wenig Spur zu finden. Namentlich waren die Bässe, die bei Beethoven eine so große Rolle spielen, viel zu schwach (namentlich fiel dies im ersten und zweiten Satze auf). Das Trio des Scherzo's mußte viel breiter gespielt werden. Endlich ist noch zu rügen das Pianissimo bei der Wiederholung des Thema's im zweiten Satze; es wurde sehr schön ausgeführt, war aber echt modern im schlechten Mode-Sinne des Worts und durchaus nicht dem Geiste Beethoven's angemessen.

B.

Zweite Symphonie-Soirée der königl. Capelle im Saale der Singakademie.

[Abend-Post, demokratische Zeitung. Berlin, den 23. Februar 1850.]

[Haydn's Amoll-Symphonie. — Mendelssohn's Adur-Symphonie. — Beethoven's achte Symphonie.]

Das Programm des heutigen Abends war ebenso anziehend als geschmackvoll zusammengestellt. Es wird vielleicht von manchen Anwesenden getadelt worden sein, weil diesmal eine Symphonie mehr aufgeführt wurde und daher die gewohnten zwei Ouvertüren wegfielen; es gibt viele Leute, welche zu einem geistigen Genusse auf ähnliche Weise schreiten, wie das Pferd zur Krippe, und denen daher jede Veränderung der gewöhnlichen Nahrung nur ein unbehagliches Gefühl erweckt. Auf dergleichen Personen sollte man billigerweise keine Rücksicht nehmen; und daß man dies unterlassen, hat uns gefreut. Alle drei Tonstücke waren übrigens so durchweg heiteren Charakters und von so mäßiger Länge, daß der Vorwurf einer unverhältnißmäßigen Zumuthung für die Aufmerksamkeit der Zuhörer völlig unbegründet ist.

Den Reigen eröffnete Haydn's Cmoll-Symphonie, auch eine C moll-Symphonie, aber der berühmten Beethoven'schen entgegengesetzt wie ein Pol dem anderen. Nicht lange vermag die ewige, göttliche Heiterkeit des Meisters in der düsteren Region des Moll zu verweilen und der schwermüthige Trotz des Anfangs dient nur dazu, der unverhohlenen Fröhlichkeit des Nachfolgenden in allen ihren Nüancen von natürlicher, unbefangener Lebenslust bis zum spielenden, raffinirteren Humor neuen Reiz zu verleihen. Die wohlthuendste Liebenswürdigkeit ist der Hauptzug dieses Tonstückes, das wir zu den besten des Meisters rechnen. Die Ausführung war untadelhaft in jeder Beziehung und zeigte von einem würdigen Verständniß aller einzelnen Schönheiten des Werkes. Das reizende Scherzo wurde unter dem rauschendsten Beifall da capo verlangt, nicht um der Composition willen, sondern wegen des Violoncell-Solo's im Trio (das, beiläufig gesagt, durch Herrn Ganz vortrefflich vorgetragen wurde). Dieser stürmische **Dacaporuf** war ein recht charakteristischer Zug des kunstverständigen aristokratischen Publikums, welches sich in dem Saale der Singakademie mit Anstand zu langweilen pflegt. Das Virtuosenthum wird diesen Leuten stets höher stehen als die Kunst, denn es vermag ihre blasirten Nerven noch aufzuregen, eine Kraft, die allerdings der kindlichen Unmittelbarkeit Haydn'scher Musik nicht innewohnt. Um unsern Lesern ein recht schlagendes Beispiel von der musikalischen Capacität dieser Leute zu geben, führen wir noch an, daß, als das Scherzo, nach einer kurzen Pause, wiederholt worden war, bereits eine lebhafte Unterhaltung angeknüpft war und mehrere Anwesende ihre Plätze verlassen hatten; doch gewiß aus keinem anderen Grunde, als weil sie entweder wähnten, die Symphonie schließe mit dem Scherzo, oder vielleicht gar die Wiederholung des dritten Satzes für den vierten gehalten hatten. Unter diesen Personen befand sich in unserer Umgebung auch ein Herr, der von einem Dritten als Recensent der „Deutschen Reform" bezeichnet wurde. Wenn das kein Irrthum ist, so gratuliren wir dieser Zeitung.

Der Haydn'schen Symphonie folgte eine Mendelssohn'sche (A dur, Manuscript), die den meisten Anwesenden wohl noch fremd sein mochte. Unter den Orchester-Symphonien, die wir von Mendelssohn besitzen, hat eigentlich nur die in A moll Glück gemacht, in der That

ein prachtvolles Werk. Die erste (Cmoll) ist eine Jugendarbeit und mehr ein glücklicher Versuch, als ein vollendetes Kunstwerk von Bedeutung. Die zweite ist die bereits erwähnte und von dem Componisten für die philharmonische Gesellschaft in London geschrieben worden. Sie enthält viel Schönes, zeigt namentlich viel Fleiß in der Arbeit und Abrundung in der Form und hätte es verdient, dem Publikum eher vorgeführt zu werden. Man hat Mendelssohn in seinem Leben überschätzt; keinem Künstler ist je Alles so von Statten gegangen, keiner hat bei seinen Lebzeiten so viel Zeichen der Verehrung und des Enthusiasmus von allen Seiten erhalten (wozu seine liebenswürdige Persönlichkeit, sein wahrhaft classisches Clavierspiel, sein bedeutendes Directionstalent freilich nicht wenig beigetragen haben), und er hat seinen Namen (Felix) im Superlativ getragen. Jetzt, nach seinem Tode, unterschätzt man ihn, und nichtswürdige Menschen, die ihm im Leben auf alle Art geschmeichelt, fangen jetzt an, seine Verdienste zu verkleinern und ihn mit böswilliger Gehässigkeit aus Neid in der öffentlichen Meinung herabzusetzen. Eines ist so ungerecht wie das Andere, und es werden wohl noch mehrere Jahre vergehen, ehe die Nachwelt ein unparteiisches Urtheil sine ira et studio über ihn fällen wird. Mendelssohn war kein Mann der Zukunft, er schuf für seine Zeit, für die Gegenwart; darin soll kein Tadel liegen, Mendelssohn hat nie dem herrschenden Modegeschmacke Concessionen gemacht, er hat ihn sogar geläutert und erhoben. Mendelssohn war aber kein Genie, sondern nur ein außerordentliches Talent, dem Geschick und scharfer praktischer Verstand, welches beides den Leuten seines Stammes in hohem Grade eigen ist, bedeutend zu Hülfe kamen. Der Unterschied zwischen Talent und Genie liegt nicht, wie man öfters annimmt, darin, daß dem letzteren vorzugsweise die productive Kraft zukommt, sondern nur in der Art der Productivität. Das Talent wird stets bei seinem Auftreten mehr Beifall und wirkliche Sympathie antreffen, als das Genie, das zuweilen abstößt und befremdet. Man denke hierbei nur an die Mißachtung und selbst den Hohn, welchen Beethoven's Werke bei seinen Lebzeiten von Seiten der meisten Musiker fanden. Dafür ist aber dem Genie auch die Unsterblichkeit, d. h. die Popularität gewiß. Doch diese Entwicklung würde uns zu weit führen,

und wir wollen nur noch bemerken, daß die genannte Symphonie von Mendelssohn, ungeachtet ihrer trefflichen Ausführung, weniger Anklang im Publikum zu finden vermochte, als wir ihr gewünscht hätten. Der erste Satz schien uns der interessanteste; das Motiv des zweiten trägt jenen Charakter der Schwermuth, wie er in den nordischen Volksliedern zu finden ist, an sich, leidet aber etwas an Monotonie; der Menuett ist nicht ohne Reiz, namentlich das eigenthümliche Trio und die hübsche Combination beider am Schlusse; im letzten Satze ist jenes neckische, elfenhafte Element vorherrschend, in welchem die hauptsächlichste Originalität Mendelssohn's besteht. Es schließt die Symphonie merkwürdiger Weise in Moll, ein Fall, der selten vorkommt.

Über die achte Symphonie von Beethoven wollen wir nichts sagen. Da hört die Speculation auf, und man gibt sich ganz dem reinen Genusse hin, ebenso wie sich uns hier der wahre, ganze Beethoven wiedergibt. An diesem Werke wird man noch nach Jahrhunderten sich laben und dem Genius danken, der es zu Aller Freude geschaffen. Wir können aber nicht mit Stillschweigen die verfehlte Art der Auffassung, namentlich hinsichtlich der Tempi übergehen. Glaubt der berühmte Componist des Liedes von der Majestät mit dem bescheidenen Titel „überall in Deutschland zu singen" (wird aber unseres Wissens von keiner Katze außerhalb Berlin gesungen) etwa, daß, weil gewöhnlich der zweite Satz ein Andante und der dritte ein Presto ist, dies auch hier der Fall sein müsse? Dann beneiden wir ihn um seine Logik. Der zweite Satz ist ein Allegretto und der dritte im Zeitmaaß des alten fast feierlichen Menuettes, den hier Beethoven neu aufgelegt hat. Darauf deutet die Trompetenstelle am Schlusse sehr klar hin. Wir bedauern diese Schmälerung des Genusses um so mehr, als das Orchester sonst wahrhaft Ausgezeichnetes leistete. Es scheint aber Herr Taubert zum Grundsatze zu haben, daß man alle Musik hauptsächlich mit kaltem Anstand und einer gewissen zahmen, ästtheetischen (wir bitten, nicht den Setzer dieser Orthographie zu beschuldigen) Manier aufzufassen habe, die jedes leidenschaftliche Feuer als den Gesetzen des Anstandes zuwider fern halte und ausschließe. Für Taubert's eigene Compositionen möge er das anwenden so viel er wolle, aber Beethoven ist nicht als Damoiseau

zu behandeln; der Beethoven mit dem zerzausten wilden Haar und dem dämonische Funken sprühenden Blicke hat auch sein Recht; Beethoven war kein Königl. preuß. Hofcapellmeister. Bei dieser Auffassungsweise ist es denn auch nicht zu verwundern, daß manche Stellen, wie der schroffe Übergang aus dem Fis moll zum F dur im letzten Satze (bald am Schluß), den Leuten unverständlich und selbst bizarr erscheinen muß, während bei einem feurigen, hinreißenden Vortrage derselbe als non plus ultra von humoristischem Übermuthe Alles elektrisirt[1].

Wir hören, daß aus Mangel an Raum die neunte Symphonie mit Chören nicht zur Aufführung gelangen kann. Man wird einen hohen Begriff im musikalischen Auslande von berlinischem Kunsttreiben bekommen, wenn man das erfährt! Wir hoffen noch das Gegentheil. —

B.

Ludwig Spohr.

[Abend-Post, demokratische Zeitung. Berlin, 4. Juli 1850 u. 9. April 1850.]

[Königl. Opernhaus: Jessonda. — Singakademie: Spohr-Feier.]

— Es war eine magere Saison, in der Balfe, Flotow, und zuletzt der in Permanenz erklärte „Prophet" das Heft in Händen hielten. Ja, wäre mit dem 30. Juni der Mulattenvater[2], Martha u. s. w. zu den „irrenden Schatten" versenkt! Aber nein, auch im kommenden Herbst haben die Lieblingscomponisten einiger blasirten Höflinge und Adligen, die Herren Flotow und Balfe, wieder für ihre neuen Schöpfungen die Opernbühne mit Beschlag belegt. Daß dabei die Werke der zwar unbrittischen und unadligen, aber im Schweiße ihres Angesichts arbeitenden deutschen neueren Componisten, Genoveva von Schumann, der Tannhäuser von Wagner u. s. w.,

[1] „Noch heute, nach 42 Jahren, ist der Irrthum nicht völlig entwurzelt. Nichts lebenszäheres als — wogegen Götter selbst (Wagner) vergebens nörgeln." — Dieser Zusatz steht, von Bülows Hand geschrieben, am Rande der Zeitung, die ihm wenige Jahre vor seinem Tode als Kuriosum verehrt worden ist. Auch seine Unterschrift: H. v. Bülow, fügte er hinzu.

[2] „Der Mulatte", komische Oper von Balfe.

der alten Classiker, mit Iphigenia, Cosi fan tutte, Entführung, Titus, gar nicht zu gedenken, nicht zu ihrem Rechte kommen werden, versteht sich von selbst. Nun, die haute volée will auch ihre Revolutionen gegen Harmonie, Contrapunkt, Geschmack und musikalische Decenz haben.

Solchen Aussichten für die Zukunft gegenüber ergötzt man sich daher an dem Werke des Altmeisters Spohr doppelt. Die Vorzüge der Jessonda, Tiefe der Empfindung, reiche und edle Melodien, so wie die Schwäche dieser Oper als da sind: etwas zu große Weichlichkeit, Mangel an anhaltendem, heroischem Aufschwunge, sind zu bekannt, um sie näher zu zergliedern. —

Herr Ander nahm, im Gegensatz zu Herrn Mantius, der den Nadori als einen girrenden Seladon gab, den jungen Brahminen als im fortwährenden Conflict mit der Priesterschaft begriffenen Jüngling, bei dem die Liebe nur die äußere Veranlassung zum Bruche mit ihr ist. Uns erscheint diese Auffassung des Nadori als Helden eine durchaus nothwendige, jede andere falsch. Denn Nadori ist der einzige Held der Oper, da von dem Heldenthume des Tristan viel zu hören, aber wenig zu sehen ist. —

[Kurze Zeit vorher äußerte sich Bülow über „Jessonda" wie folgt:]

Wenige neuere Opern haben so allgemeinen Eingang gefunden und ohne irgend welche Anwendung äußerer Effektmittel so viel Glück gemacht, als dies zarte, duftige Werk. Hier ist der Componist ganz in seinem Elemente, dem rein elegischen, und hier leistet er das Bedeutendste, während er für die heroisch-dramatische Richtung, welche er später eingeschlagen, durchaus keine Befähigung hat. Der Jessonda Monotonie vorzuwerfen, ist abgeschmackt, sie ist nicht mehr und nicht weniger monoton, als es dem Stoffe angemessen ist. —

Gestern (Sonntag) feierte die Akademie den 66sten Geburtstag des würdigen Seniors der Musik, Ludwig Spohr. Leider war der Raum zu beschränkt, um all' die zahlreichen Verehrer des Componisten „des musikalischen Wohlwollens" zu fassen. In der Mitte des Saales war die bekränzte Büste des Gefeierten aufgestellt. Mit gewohnter Exactheit und mit großer Eleganz wurden unter Leitung

des Herrn Concertmeister Ries zwei der schönsten Compositionen des alten Meisters, das Doppelquartett in Gmoll und das Octett in Edur ausgeführt. Mangelt auch diesen beiden, wie allen Compositionen Spohr's, die markige Kraft eines Beethoven, ja selbst Haydn's, so enthalten sie doch einen großen Reichthum herrlicher Melodien. Tiefes Gefühl, Grazie und Noblesse können trotz aller Krittelsucht den Spohr'schen Compositionen nicht abgesprochen werden. — Möge übrigens die ringende Gegenwart bald eben so schöne aber kräftigere musikalische Gestaltungen wie die Spohr'schen hervorrufen. Die Dürre ist augenblicklich zu groß.

Königl. Oper.

[Martha. Gastspiel von Frau Behrend-Brandt und Herrn Ander.)

[Spener'sche Zeitung, 21. Juni (1850).]

— Wir kennen kein „musikalisches Lustspiel" der neueren Zeit, welches jedes reinere Kunstgefühl so anwiderte, als dieses Machwerk, und es ist eine wahre Schmach für uns, daß der Componist dieser Reihe für eine demoralisirte und ultrablasirte Haute-volée geschriebenen musikalischen Lascivitäten (wir finden keinen bezeichnenderen Ausdruck), daß Herr v. Flotow ein Deutscher ist, daß ein Deutscher das an und für sich berechtigte französische genre auf die Spitze getrieben und den unverhülltesten style-régence in die Tonsprache eingeführt hat. Auber und Halévy wissen uns doch durch die Feinheit und Eigenthümlichkeit der Instrumentirung, durch eine gewisse pikante nonchalance und Leichtigkeit der Melodienführung ihre Arbeiten so zur Erscheinung zu bringen, daß wir sie geschmackvoll, selbst geistreich nennen können, mit einem Wort, sie wissen ihre Frivolitäten zu vergeistigen! Der einzige Werth dieser „Oper" ist, daß man sie für junge angehende Opern-Componisten als „abschreckendes Muster" aufstellen, daß man sie, wie Cherubini einst sagte, „daran lehren kann, wie man es nicht zu machen habe."

— Daß man den Schlußchor des zweiten Actes (Entdeckung der Flucht, wirres Durcheinander der Suchenden) wegläßt, wenn man einmal die Oper gibt, dies erscheint uns unmotivirt zu sein.

2.

Weimar.

1851—1852.

Lassen uns die vorangegangenen Proben von Bülows journalistischen Anfängen bereits eine streitbare Ader in dem jungen Kritiker erkennen, so führt der Beginn der Weimarischen Lehrjahre uns mit einem Schlage den Polemiker vor und zwar durch sein Debut in der „Neuen Zeitschrift für Musik". Und so unerschrocken scharf, ja schroff setzt der junge Kämpfer bei diesem seinen ersten Waffengang ein, daß der Redacteur Franz Brendel, trotz der fortschrittlichen Tendenzen seines Blattes, vor der Aufnahme des ersten Artikels zurückscheut. Bülow mäßigte sich, soweit dies seiner leidenschaftlichen Natur und der Stärke seiner Überzeugungen möglich war. Zwei Artikel erschienen, und der durch sie hervorgerufene Eindruck sprach für den Verfasser. Franz Brendel erklärte nunmehr am Schluß seines den Jahrgang 1852 eröffnenden Artikels: „Diese Blätter haben fortan die Aufgabe, die Umgestaltung, welche der Kunst bevorsteht, nach allen Seiten hin entschieden zu vertreten." Aus diesem Programm ergibt sich von selbst, warum der größte Teil der gesammten Bülowschen Aufsätze für die „Neue Zeitschrift für Musik" verfaßt worden ist. In einem Brief an seine Mutter (Bd. I S. 361) begründet Bülow seine Mitarbeiterschaft an diesem Blatte noch näher. Der Vorwurf, den Richard Wagner, an Theodor Uhlig schreibend, (11. März 1852) erhebt: „Eigentlich seid Ihr doch recht faul mit Eurer Zeitschrift und etwas schneller bei der Hand mit Zurechtweisungen etc. könntet Ihr wohl sein" — kann keinesfalls Bülow treffen, da er es an Eifer und äußerster Entschiedenheit des Eintretens allen seinen Kunstgenossen zuvor getan hat.

Freilich kann der einfache Abdruck dieser energischen Proteste eines lichterloh brennenden Jugend-Enthusiasmus dem den Einflüssen einer bestimmten künstlerischen Epoche völlig entrückten Leser keine ausreichende Vorstellung geben von ihrer einstigen Wirkung auf Freund und Feind. Eine Polemik, die nach mehr als 50 Jahren nochmals ans Licht der Öffentlichkeit gelangt, hat einen schweren Stand, da die größtenteils gänzlich veränderten Verhältnisse sie der natürlichsten Voraussetzungen für diese Wirkung berauben. Wo die Unmittelbarkeit der lebendigen Rede und Gegenrede, wo die zu dem vollen Verständnis notwendigen Beweisstücke aus dem feind-

lichen Lager fehlen — und fehlen müssen, sollen die räumlichen Grenzen einer der Charakteristik eines Einzelnen gewidmeten Veröffentlichung gewahrt bleiben — da läuft jede derartige Kundgebung Gefahr, eintönig zu wirken. Leicht erscheint auch auf solche zeitliche Entfernung hin ihr leidenschaftlicher Ton übertrieben und Einzelnes schroffer, als es der Leser von heute gerechtfertigt finden mag. Dessenungeachtet sind diese Artikel so grundlegend für Bülows Bedeutung in der Musikgeschichte, daß ihre Wiedergabe geboten war.

Neben dem Polemiker kam jedoch bald auch wieder der Kritiker zum Wort. Und nicht nur in der „Neuen Zeitschrift für Musik". Infolge einer scharfen Verurteilung der Verwaltungsbehörde des Großherzgl. Hoftheaters gelegentlich einer Aufführung des „Tannhäuser", die Bülow in der offiziellen „Weimarischen Zeitung" veröffentlicht hatte, ward, wie es scheint, ihm diese verschlossen. Da bot sich ihm in der Zeitung „Deutschland" ein nur vorübergehend ausgeübtes Amt: über Oper und Schauspiel zu berichten. Der Wiederabdruck der Schauspielberichte aus Weimar hat den Zweck, die Stufe seiner geistigen Entwicklung in so jugendlichem Alter zu veranschaulichen. Außer dem Umstand, daß diese mit drei Kreuzen unterzeichneten Kritiken sich in Bülows Nachlaß fanden, bürgt für ihn als Verfasser das Zeugnis von Zeitgenossen, die 1896 — als die erste Auflage der Schriften vorbereitet wurde — noch lebten. Die wichtigste Arbeit aus dieser Serie ist der Artikel über „Berlioz und Benvenuto Cellini" (S. 90).

Das musikalische Leipzig in seinem Verhalten zu Richard Wagner.[1]

I.

In der Taktik, welche das musikalische Leipzig der Erscheinung von Wagner's künstlerischem Wirken gegenüber von Anfang an beobachtet hat, liegt, trotz deren wesentlicher Modificirung in jüngster Zeit, nichts Befremdendes für uns. Ein unlängst (in Nr. 24 der Leipziger Grenzboten[2]) veröffentlichter Artikel eines Leipziger Fach-

[1] In der 1. Aufl. der „Schriften" erstmals abgedruckt. Vergleiche auch Briefe v. 26. VIII u. 29. IX 51, Bd. I, S. 355 und 390.

[2] „Grenzboten", Zeitschrift für Politik, Litteratur und Kunst, erscheint seit 1841 in Leipzig, gegründet von Kuranda in Brüssel zur Pflege der Beziehungen zwischen dem deutschen und belgischen Liberalismus. 1847 trat

kritikers über Richard Wagner hat uns jedoch mittelbar zu der Bemerkung veranlaßt, daß ein retrospectiver Überblick auf diese Taktik nicht unzeitgemäß sein dürfte, wie es im Allgemeinen wohl niemals für überflüssig anzusehen ist, wenn man die Seiten eines Kunstlebens zur Sprache bringt, welche ihre gebührende öffentliche Würdigung noch nicht erfahren haben.

R. Wagner's erstes Auftreten in Dresden, die ungewöhnlichen Erfolge seines „Rienzi", (mit Hilfe deren er, nicht durch besondere Protection, wie man irrig anzunehmen pflegt, sondern durch die allseitig quasi im Sturm eroberte Gunst der öffentlichen Meinung, an die Spitze des künstlerischen Institutes gehoben wurde), fallen in die Blütheperiode des musikalischen Kunstlebens zu Leipzig. Der Glanz und die Autorität, welche demselben von der Anwesenheit der bedeutendsten Musiker der neuen Zeit: Schumann und Mendelssohn verliehen wurden, gaben der Cardinaltugend Leipzigs, jenem exclusiven intoleranten Localpatriotismus selbst bis hart an die Gränze, wo der verachtete „Barbare" d. h. Nichtpleißathenienser, sich wider ihn empören mußte, eine gewisse Berechtigung. Das von der Direction des ruhmbestrahlten Felicissimus beseelte Leipziger Orchester in frischer, reger Thätigkeit durfte namentlich mit gutem Fug auf die im Bewußtsein ihrer angestammten Trefflichkeit unter Reissiger's überirdischem Phlegma den Schlummer des königl. sächs. Gerechten dahinschnarchende Dresdner Hofcapelle mitleidig herabsehen. Leipzig huldigte dem Fortschritt, Dresden repräsentirte den Zopf mit rührendster Wahrheit und so con amore, daß ihm der Gedanke, mit der Schwesterstadt zu rivalisiren, gar nicht in den Sinn kam. Mit vollem Rechte durfte Leipzig daher Dresden ignoriren, was es auch that, indem es die Ausübung dieser Geringschätzung oder Nichtbeachtung selbst auf die Person des neuen Chefs des Dresdner Kunstinstitutes ausdehnte. Das Gute, das allgemein anerkannte Gute lag ihnen so nah; sie empfanden kein Bedürfniß „in die Ferne zu schweifen", um hinter einem *Neuen* vielleicht auch ein *anderes Gute* zu entdecken, ließ sich gleich diese Ent-

Julian Schmidt in die Redaktion ein und übernahm 1848 das Blatt zusammen mit Gustav Freytag. Schmidt schied 1861, Freytag 1870 aus der Redaktion.

deckungsreise binnen drei Stunden per Dampf bequem zurücklegen. Doch wurde die allgemeine Aufmerksamkeit hie und da auf Wagner hingelenkt, theils durch die plumplärmende Lobposaune solcher Freunde, betreff welcher man sich der Hut Gottes anzuempfehlen pflegt, theils durch einige ästhetische Handelsleute, welche in Dresden en passant den Rienzi gehört hatten und mit jämmerlicher Gebärde die Wunden, welche ein musikalisches Gelärme, schlimmer als das des verrufenen Meyerbeer (zu Mendelssohn's Lebzeiten in Leipzig als Antichrist fungirend) ihren classikomanen Ohren geschlagen habe, auf dem Forum, oder der Börse, oder im Gewandhaus zur Schau trugen. Man condolirte ihnen lebhaft und faßte gegen Wagner's Musik bereits eine Antipathie, ohne sie noch zu kennen, eine Antipathie, die, als plötzlich jene schmähliche Verläumdung Wagner's — wir wissen nicht von welchem bösen Genius — verbreitet wurde: „er habe in gränzenloser Selbstüberschätzung Mozart's und Beethoven's Meisterwerke für Schablonenarbeit erklärt", sich zu fanatischer Indignation steigerte. Ohne nur nach dem verdächtigen Ursprung jener nichtswürdigen Anklage, welche mit allen Äußerungen Wagner's über die Classiker in seinen Schriften, mit seiner ganzen Richtung in diametralem Widerspruch steht, zu forschen, hielt man sich berechtigt, blindlings gegen „den Übermuth eines forcirten Talentes", „eines ungelehrten, unberufenen Musikmachers", „eines Dilettanten in der Oper, wie Berlioz in der Symphonie" zu eifern, „der die bereits von Lortzing angewandte Selbstverfertigung des Opernbuches charlatanenhaft für eine neue Erfindung ausgeben wolle". Eine bei vollkommener Unkenntniß des Schmähobjectes doppelt anmaßliche Negerhaftigkeit des Urtheils zeichnete damals die „Gebildeten" Leipzigs aus: was Wunder, wenn die neue Erscheinung von dieser Seite für außer (d. h. unter) der Kritik erklärt, nun auch wirklich außer, nämlich über ihrer Kritik stehen blieb? Die Leipziger Künstler, welche Einfluß auf die Geschmacksbildung des Publikums hatten, waren mit der Annahme der ihnen täglich dargebrachten Weihrauchsopfer zu dringend beschäftigt, als daß sie Zeit gehabt hätten, sich um Wagner zu kümmern, und nach genommener Einsicht das Urtheil der blinden Menge zu rectificiren. Man begnügte sich mit den flüchtigen Nachrichten, die man ohne eigenes Zuthun

empfangen hatte und die allerdings nicht zu einer näheren Bekanntschaft einluden, hatte jedoch consequenter Weise auch die lobenswerthe Unparteilichkeit, dem später, nach der Aufführung von Wagner's Tannhäuser, laufenden Gerücht, daß der Componist des „Rienzi" in seiner letzten Oper noch entschiedener als im „Fliegenden Holländer" mit der Meyerbeerisirenden* Tendenz gebrochen und ein viel ernsteres, gediegeneres Streben beurkunde, Rechnung zu tragen. Um sich nicht dem Vorwurfe eines grundlosen Verdammungsurtheils, d. h. grundsätzlichen Ignorirens der Wagner'schen Musik auszusetzen, beschloß man daher, die Ouvertüre zum Tannhäuser, als ein größeres abgeschlossenes Tonstück, das in Dresden Furore gemacht, in einem Concerte zu Gehör zu bringen. Die Aufführung dieses sehr schwierigen, aber bei gehörigem Fleiße und Sorgfalt im Einstudiren auch höchst dankbaren und unvergleichlich wirksamen Musikstückes war — über alle Maaßen unerquicklich, eine Execution, im besonderen Wortsinne. Es hätte einer solchen (sit venia verbo) — Verhunzung — nicht einmal bedurft, um die Composition fallen zu lassen; die ostentatiös mißmuthige Miene des Dirigenten autorisirte gewissermaßen schon das Publikum zur Mißfallensbezeugung. Mendelssohn hat durch jene herzlichen Worte, welche er nach einer Aufführung des Tannhäuser in Dresden mit sichtlicher Ergriffenheit an Wagner richtete, sich vollkommen von diesem trüben Flecken gereinigt; von Leipzig würden wir es aber recht tactvoll gehandelt finden, wenn es Wagner eine réparation d'honneur, so weit von einer solchen die Rede sein kann, nicht länger schuldig bliebe.

Mendelssohn's Tod und der damit verbundene Sturz Leipzigs von seiner bisherigen Höhe brachte in seinem Verhalten zu Wagner eine nicht unwesentliche Änderung hervor. Ignorirte man früher Dresden (und damit auch Wagner) aus Vornehmheit, so mußten die vielseitigen eifrigen Bestrebungen Wagner's, das Dresdner Musikleben zu einem ungewohnten Glanze zu erheben (wir erinnern hier

* Der Vorwurf, Wagner habe in seinem „Rienzi" die Meyerbeer'sche Tendenz verfolgt, ist nur in dem begründet, was diese auch mit der Spontini'schen gemeinsam hat (die Massenverwendung, der musikalische Pomp u. s. w.) einer Effekthascherei à la Meyerbeer hat sich W. nie schuldig gemacht.

B.

nur beiläufig an die Wiedererweckung der Gluck'schen Partituren, an die Popularisirung der letzten Symphonie Beethoven's, an die Stiftung von Abonnementsconcerten, ferner seine durch Gunst des politischen Umschwungs der Dinge sich immer weiter erstreckenden Reformanbahnungen* Leipzigs Eifersucht, das seine Ohnmacht fühlte, diesem Allem nichts entgegensetzen zu können, im höchsten Grade erregen.

Diese Erbitterung eines kleinlichen Neides äußerte sich nun, wie bei allen denjenigen, welche es gewohnt gewesen sind, früher beneidet zu werden, in kleinlichem Spott. Es gehörte fortan zum guten Tone, sich über Wagner's Persönlichkeit und Bestrebungen in faden Witzeleien lustig zu machen.

Eine würdige Vertretung fand Wagner und das Panier, welches er als Stifter einer neuen Kunstreligion entfaltete, nur in den gastlichen Spalten der „Neuen Zeitschrift" durch den geist- und kenntnißvollen musikalischen Theoretiker und Schriftsteller Th. Uhlig, welcher zumal in seiner Eigenschaft als praktischer Musiker der Sache wesentlich zu nützen wußte.

Das musikalische Leipzig hatte sich indessen nach Mendelssohn's Tode in verschiedene Fractionen gespaltet. Schumann ward der Abgott der Einen und bestieg den durch seines Vorgängers Tod erledigten Thron. Wir sind weit entfernt, dies nicht in der Ordnung zu finden; doch wurde diese Erhebung von einer mindestens sehr überflüssigen Herabsetzung der Verdienste Mendelssohn's begleitet, welche dem Leipziger Localpatriotismus, der wie schon den periodisch Abwesenden (wir erinnern an Gade) und in noch höherem Grade den auf immer Enfernten, den Todten Unrecht gibt, wohl nicht zur Ehre gereicht. Eine andere Partei hielt dagegen treu an dem Todten fest, sei es aus Pietät, persönlicher Freundschaft, musikalischer oder nationaler Sympathie, und weihte nun den überlebenden Quasischülern (Nachbetern) Mendelssohn's eine größere Beachtung als früher. Dahin gehörten namentlich die Praktischen,

* Hierher gehört sein Plan zur Verlegung des Conservatoriums nach Dresden — eine Lebensfrage für Leipzig — dessen Ausführung man ihm hier gewiß nie verziehen hätte! B.

denen an einem Nachfolger des Dirigenten Mendelssohn gelegen war, und die einen solchen in Rietz fanden, während Schumann, allerdings unvermögend, dem Kunstinstitute vorzustehen und gewohnt, nur domi und pro domo zu arbeiten, sich weniger dazu qualificirte. Ob jedoch Leipzig wirklich keine Unklugheit daran begangen hat, Schumann ziehen zu lassen, möge von unserer Seite dahingestellt bleiben. Alle Parteien waren im Verständniß der Zeit übrigens so weit gekommen, daß sie in dem musikalischen Drama das Kunstwerk der Zukunft erblickten, d. h. mehr oder weniger als die nächste Aufgabe der Musik die Opernreform erkannten. Die Meisten mag freilich zu dieser Erkenntniß nur der nachgelassene Versuch Mendelssohn's (Loreley) getrieben haben und die Thatsache, daß Schumann und Rietz sich wirklich an die Composition von Opern gemacht hatten. Beider Producte errangen einen kühlen succès d'estime, und Leipzig ergab sich nicht als das Bethlehem des Opernmessias. Flüchtig und anmaßlich in ihrer Kritik, verstand die Menge nicht, die zukunftschwangeren, sehr brauchbaren dramatischen Elemente der Genoveva von dem als Ganzes mißlungenen Werke zu scheiden; man übersah sie wegen ihrer allerdings intensiveren Natur. Wir möchten uns jedoch an dieser Stelle die Behauptung erlauben, daß Schumann vollkommen fähig sei, uns eine Anzahl guter Opern zu hinterlassen, sobald er nur ein wenig aus seiner Subjectivität heraustreten und nach einem unbefangenen Umschauen, ob denn Amerika nicht vielleicht schon entdeckt und in wem der Columbus der Oper zu suchen sei, sich zu neuen Versuchen ermannen wird, statt sich in „vormärzlichen" Waldscenen und allerlei neuen Spielarten der Symphoniecantate zu verstauben, Goldstaub, der kein Aequivalent für die Erwartungen gibt, zu denen uns Schumann von früher her berechtigt hat.

Mit der Erfolglosigkeit von Genoveva und Corsar [F. Rietz] waren die schönen Hoffnungen Leipzigs auf eine Wiedergeburt zertrümmert worden, eine allgemeine Rathlosigkeit und Entmuthigung hatte sich der Gemüther bemeistert. Dieser Augenblick schien einer ansehnlichen Partei günstig, um sich der verhaßten Zwangsjacke der einstmals so streng von der modischen Etikette gebotenen Classikomanie mit einem Male zu entledigen. Jubelnd aufjauchzte die

schrankenbefreite . . . . „sich herrlich offenbarende;“ sie fühlte sich so wohl, daß sie sogleich zum Tanze auf die Eisbahn des Propheten eilte und vor der galvanischen Sonne, welche von allen Werken des musikalischeu Rothschild am reinsten sein Princip „was mach' ich mit gedieg'ne Musik“ widerstrahlte, Fetischdienste verrichtete. Obgleich manche Autorität Leipzigs mit gutem Beispiel voranging, hatte eine starke Mittelpartei doch der wahren oder falschen Scham genug, um ihre Vergangenheit nicht so sans façon zu desavouiren; sie gesellte sich daher zu den regsamen Unbefriedigten, zu den ehrlichen Intelligenten, die aus dem falschen Propheten den Leichenduft der Meyerbeer'schen Unsterblichkeit herauswitterten und vielleicht in der Schlußscene symbolisch die ganze hornada* sentimentale Teufelsväter, katholische Mordbrenner und anabaptistische Gauner, diese drei merkwürdigen Apologien der conservativen Trias: Familie (Robert), Religion (Hugenotten) und Eigenthum (Prophet) in einen nicht sehr wohlduftigen Dampf aufgehen sahen. Sie richteten ihre Blicke daher nach auswärts, und das von Tag zu Tag überhand nehmende Interesse, welches allenthalben, selbst an Orten, wo seine früheren Opern kein besonderes Glück gemacht hatten, Wagner's schriftstellerische Thätigkeit, seine Kunsttheorien und die mannichfaltigen Berichte über seine musikalischen Dramen erregten, die in Weimar unter Liszt's Aegide zur Aufführung gebracht eine so enorme Wirkung ausübten, wiewohl in kleinem Kreise, mußte sie frappiren. Der gastliche Musenhof, dessen moderner Heros so offenkundig das Panier Wagner aufgepflanzt und sich so entschieden zum thätigsten Werkzeug der Propaganda dieses Genius gemacht hatte, lenkte ihre vollste Aufmerksamkeit auf sich. Da nur die Weimaraner Bühne bis jetzt das rein künstlerische Interesse zum Maßstab ihrer Thätigkeit gemacht hatte, so konnte man auch nur hier mit Ohr und Auge von der Wirkung der Wagner'schen Opern Einsicht nehmen. Das musikalische Leipzig wallfahrtete daher nach Weimar und hörte sich „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ unter des genialen Liszt feuriger Leitung an. Die früher grundlos verachtete Erscheinung imponirte

* Spanisch: was man auf einmal in den Backofen schiebt. B

ihnen; sie mußten bon gré, mal gré sich gestehen, daß die Wagner'schen Kunstwerke großartige, mindestens „sehr interessante" Schöpfungen seien, mochte dieses Interessante nun in ihr Interesse passen oder nicht; sie mußten zugeben, daß Wagner vorläufig de facto der einzige und erste deutsche „Operncomponist" sei und daß die Gegner seiner neuen Richtung es mit einer Großmacht zu thun haben, die sich vielleicht bald als solche geltend machen werde.

Aber nicht nur das musikalische, auch das kritische Leipzig im Allgemeinen, oder literarische im Besonderen, fanden diese Erscheinung beachtenswerth und beeilten sich, weil sie auch schon beachtet war, sie unter ihr kritisches Messer zu bringen. Zu dem Behufe sendeten wohl die Grenzboten den Verfasser des im Anfang dieser Zeilen erwähnten Artikels nach Weimar, um die neue Erscheinung in der Nähe in Augenschein zu nehmen. —

II.[1]

Entgegnung auf die in Nr. 24 der Grenzboten erschienene Beurtheilung Richard Wagner's.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 35, Nr. 15 u. 16, den 10. u. 17. Okt. 1851.]

Ein neuer künstlerischer Genius dringt nicht mit einem Male durch. Dem „Neuerer" Richard Wagner ist dies ebensowenig gelungen, als seinen Vorgängern. Erst seit Jahresfrist hat in einem der bedeutendsten Centralpunkte der musikalischen und literarischen Welt, in Leipzig, der Doppeldichter und Kunstphilosoph eine allseitige Aufmerksamkeit auf sich gelenkt; das frühere negative Verhalten zu ihm hat einen Umschwung erlitten. Weimar unter Liszt's Aegide übernahm zuerst die Vertretung seines Wollens und Wirkens, nachdem es ihm nicht mehr vergönnt war, sich selbst in seinem früheren Wirkungskreise zu vertreten. Die Initiative war ergriffen;

[1] Da Franz Brendel den ersten Artikel nicht aufnahm, so veröffentlichte Bülow die Fortsetzung unter obigem Titel. Die ersten zwei Sätze sind ersichtlich bestimmt, die durch den Ausfall des ersten Artikels entstandene Lücke auszufüllen.

die Kritik trat in ihre Rechte ein. Die neue Erscheinung ging über die Grenzen der Tonkunst hinaus, daher fiel sie auch in die Kritik der litterarischen Blätter, unter welchen ihr die „Grenzboten" einen längeren Artikel widmeten, der einer Entgegnung bedarf, dieselbe aber zur Zeit noch nicht gefunden hat.

Der Referent der Grenzboten[1] gibt uns in seiner Kritik über Richard Wagner's künstlerische Erscheinung ein in manchen Stücken sehr charakteristisches Einzelbild von dem neueren Stadium, in welches das Verhalten der musikalischen Welt zu derselben unlängst eingetreten ist; seine eigene Person, der wir somit auch gar nicht an den Schleier der Anonymität tasten wollen, kommt uns hierbei nicht in Betracht; sie gilt uns nur als Collectivperson, als Vertreterin einer numerisch nicht unbedeutenden Partei, deren Vorurtheilen, Mißverständnissen, deren mit sichtlicher Kargheit und nicht ohne Widerstreben den Tribut der Anerkennung entrichtenden Gesinnung sie unbewußt zum Organe dient. Wir gehen daher vollkommen sine ira et studio an unsere Polemik gegen ihn. Freilich können wir nicht umhin, von vornherein zu gestehen, daß sich uns der Autor des in Rede stehenden Artikels in Eigenschaften kund gibt, die nicht sonderlich auf die Reinheit der Absichten, welche ihn geleitet haben, schließen lassen.

Unser musikalischer Grenzbote legt nämlich eine Tugend an den Tag, die, mit dem mildesten Ausdruck bezeichnet, in einer beispiellosen Indiscretion besteht. Er denuncirt einmal (S. 405) R. Wagner als Verfasser der unter dem Pseudonym „Karl Freigedank" in der „Neuen Zeitschrift" im Jahre 1850 vollzogenen Geißelung des musikalischen Judenthums. Wir zweifeln, daß der unparteiische Leser einem Verfahren seine Billigung gewähren werde, das so offenkundig darauf abzielt, einem bereits so vielfach angefeindeten Künstler noch zum Überfluß neue Feinde auf den Hals zu hetzen. — Eine zweite Indiscretion möge an dieser Stelle gleichfalls die verdiente Rüge empfangen. Man hatte Herrn R., wahrscheinlich in Weimar, ein Manuscript Wagner's mitgetheilt, in guter Absicht und weil man wohl keinen Grund fand, demselben zu mißtrauen; der-

[2] A. F. Riccius. Vergl. Brief v. 29. XI 51, Band I, S. 391.

selbe hält sich nun (S. 414) berechtigt, die vorläufig ganz und gar nicht für die Öffentlichkeit bestimmte Arbeit, „Siegfried's Tod" zum Gegenstande einer absprechenden Kritik zu machen. Wenn Sie, Herr N., ein Mandat erhalten haben, über Wagner zu schreiben, so liegt in dieser Tactlosigkeit gewiß eine Überschreitung desselben.

Der Eingang Ihres Artikels erweckt auf's Neue unseren Zweifel an der Reinheit Ihrer Absichten; Sie beginnen nämlich mit einer captatio malevolentiae Ihres Publikums. „Wagner's Verbindung mit der Demokratie" ist für Sie das augenfälligste Moment an seiner künstlerischen Erscheinung. Nun, wir begreifen nicht, wie einem unbefangenen Zuhörer bei dem „Lohengrin" die Dresdner Maierhebung in den Sinn kommen kann. Um bei Besprechung von W.s Kunstschöpfungen die „politische Gesinnung" des Künstlers als das zunächst in die Augen Springende zu erfassen, muß man Alles von der Insectenperspective des politischen Parteistandpunktes, im trüben Lichte der „Tendenzbrille" anzusehen gewohnt sein. Sie liefern uns hiermit also nur den Beweis, daß Sie sich als Bourgeois fühlen, und da die Bourgeoisie in der socialen Kritik der Demokraten nicht gut wegkommt, so ist uns Ihr Verfahren ebensowenig als Ihre Bourgeoishaftigkeit auffällig! Die Art und Weise, mit welcher Sie Wagner's Betheiligung bei der Revolution besprechen; die grundlosen Verdächtigungen seiner Gesinnung, die höchst unpassenden, nicht zur Sache gehörigen, selbst widerspruchsvollen Expectorationen eines Fachkritikers („persönliche Mißstimmung" wird Wagnern als Motiv seiner Verbindung mit der Demokratie untergestellt, daneben jedoch „Ideenverwandtschaft" zugegeben!) erinnern uns an manche seiner Zeit gebrandmarkte Analogie in der nachmärzlichen Gagern'schen Presse.

Es scheint uns im gegenwärtigen Augenblick eben so unpolitisch, die Politik in die Discussion zu ziehen, als überflüssig Wagner's Vertheidigung über einen Punkt zu nehmen, der es nicht bedarf; übrigens müssen wir schon aus schuldiger Rücksicht für die eigentliche Bestimmung der N. Z. darauf verzichten, unserem Gegner auf diesem schlüpfrigen Wege weiter zu folgen.

Der Grenzbotenreferent polemisirt nun S. 403 und 404 gegen Wagner's Theorie vom Kunstwerk der Zukunft, vom gemeinsamen

Zusammenwirken aller Künste zum Behuf des Dramas. „Diese haben ja gerade durch die Arbeitstheilung ihr selbstständiges Gedeihen gehabt", meinen Sie. Ganz recht; Wagner fordert aber auch das Höchste von ihnen, was sie zu leisten vermögen, was sie ohne vorangegangene selbstständige, einseitig egoistische Ausbildung gar nicht zu leisten vermöchten. Sie finden zwar „die Betheiligung von Architektur und Landschaftsmalerei im Drama sei bereits über Gebühr befriedigt"; wir unsererseits sind weit entfernt, uns von ihren Leistungen zufriedengestellt zu finden und glauben nicht, daß die scheunen- und casernenartigen Thaliatempel, die grob bepinselten Leintücher als das non plus ultra des Möglichen anzusehen sind. Ihre Citation des Thukydides (S. 402) veranlaßt uns zu der Annahme, daß Sie classischen Studien obgelegen haben; daher verweisen wir Sie nur beispielsweise auf die Erzählung des Plinius vom Theater des Curio und fragen, ob unsere moderne Architektur nur entfernt Ähnliches zu leisten im Stande ist? — „Eine reichere Entfaltung der Musik erheische eine gewisse Enthaltsamkeit der Poesie" meinen Sie. — Gut, aber welcher Poesie? — Der Reflexionspoesie. — Bei Ihrer Verwechslung des totum pro parte verlangen wir nicht, daß Sie das innige, gegenseitig sich durchdringende und ergänzende Wechselverhältniß von Ton und Wortdichtkunst, welches Wagner's Dramen uns veranschaulichen, begriffen haben sollten. Jedoch aus dem Raisonnement Wagner's über die Tanzkunst hätten Sie leichtlich ersehen können, welche Aufgabe er derselben in seinem „idealistischen" Drama zuweist; daß er sie nicht als Kunst der bloßen Fußbewegung, sondern als Kunst der Körperbewegung überhaupt, als Orchestik im antiken Sinne begreift, da im Drama der künstlerische Mensch sich nicht nur dem Ohre, sondern auch dem Auge darstellen soll. Es ist wohl Niemand der Ansicht, daß die heutige Oper eine solche Befriedigung der an die Tanzkunst zu stellenden Ansprüche zu gewähren vermöchte. Wenn Sie daher der Anforderung Wagner's an die Tanzkunst mit dem Hinweise auf die Wirklichkeit eingeschobener Ballette begegnen, so kann das nicht ernstlich gemeint sein, sondern ist wohl nur ein ebenso geschmackloser Scherz als die Anführung des „bengalischen Feuers" für die Betheiligung selbst der Pyrotechnik am heutigen Drama.

„Wagner hätte", nach Ihrer Meinung, „bei näherem Nachdenken das Bild jener Oper in reinem und strengem Styl, von welcher er *träume*, bereits in Gluck antreffen können." Ein glücklicher Traum, der producirt, und zwar Werke wie Tannhäuser und Lohengrin! Wenn Sie Wagner's Schriften einer weniger flüchtigen Durchsicht gewürdigt hätten, würden Sie gefunden haben, daß das Gluck'sche Princip, ein Opernbuch nach altem Zuschnitt vernünftig in Musik zu setzen, d. h. der wahren und einzig möglichen Aufgabe der Musik gemäß — noch nicht das Wagner'sche Princip enthält, aus dem Vereine von Musik und Poesie, d. h. *dichterisch zeugend, musikalisch gebärend*, das musikalische Drama hervorzubringen. Wenn Sie in Ihrer Kritik der von Anderen geforderten „Gewissenhaftigkeit" sich mehr befleißigten, würden Sie nicht die Idee des gemeinsamen Zusammenwirkens aller Künste (die Ihnen hier „revolutionär" [erscheint], während Sie dieselbe kurz vorher schon in Gluck verwirklicht sahen!) eine Idee, die jeder einzelnen Kunst ihre bestimmt abgegränzte Aufgabe anweist, „ein Durcheinanderwerfen der Kunstformen" nennen und mit dem Beiwort „renommistisch" so voreiligen Mißbrauch begehen.

Übrigens müssen wir gestehen, daß uns auch das unhaltbarste Princip noch immer ehrenhafter erscheint, als die vollkommene Principlosigkeit, deren Sie Sich schuldig machen, indem Sie Sich bald als Schumann's bald als Meyerbeer's Anhänger kund geben, d. h. bald der gediegenen, bald der frivolen Richtung fröhnen, bald den Künstler, bald das Publikum zum Gesetzgeber künstlerischen Schaffens machen. Trotz der Lobsprüche, die Sie dem „talentvollen, geschickten" Meyerbeer spenden, Prädicate, die wir ihm in keiner Weise versagen, da sie seiner Tendenz erst die Bekämpfer zuführen können, trotzdem daß das höchste Maaß der Bewunderung, welches Sie den Wagner'schen Opern zollen zu müssen glauben, in einer mit Meyerbeer gezogenen Parallele besteht, die stets zu Gunsten des letzteren ausfällt, verdammen Sie (S. 417) jene Koketterie mit der Mode an Meyerbeer, während Sie anderwärts (S. 405) die „Gefallsucht", den Drang, die Menge zu entzücken, als ein nothwendiges Moment jeder künstlerischen Productivität begriffen wissen

wollen. Wir verschmähen Raumersparniß halber den Vortheil, der sich aus dieser Charakterlosigkeit ziehen ließe.

Nachdem Sie S. 405 „das Übermaaß (als solches erscheint es freilich am begrenzten Horizonte des Grenzboten) der Ansprüche Wagner's zurückgewiesen" zu haben glauben, gehen Sie auf die „Berechtigung" derselben, in die Detailkritik seiner praktischen Werke ein. Sie entwickeln zuerst Ihre Ansicht von der Nothwendigkeit seiner Opernreform, wobei Sie auch so condescendent sind, den Wagner'schen Dichtungen eine größere Bedeutung einzuräumen, als dem civilisirten nonsens unserer modernen Schikaneder. Überhaupt dringt sich uns bei Lesung Ihres Artikels häufig die Bemerkung auf, daß das Lob, zu welchem Sie Sich betreffs Wagner genöthigt sehen, so jüdisch beschnitten und in so möglichst nichtssagenden Ausdrücken gewährt wird, daß der bereits erwähnte Zweifel dadurch neue Nahrung gewinnt. Dergleichen Ausdrücke sind: „nicht gemeine Begabung"; „eine gewisse Vollendung"; „eine gewisse künstlerische Befriedigung"; „wir begegnen von Zeit zu Zeit musikalischen Gedanken, die alle Merkmale eines edleren Styles an sich tragen"; u. s. w.

Wir kehren von dieser Abschweifung zu den eigenen Ansichten des Hrn. N. über die Aufgabe der modernen Oper zurück. Mit Ihrer These: „Meyerbeer's Richtung sei dem Wege Gluck's ganz entgegengesetzt" stimmen wir nun zwar vollkommen überein; Ihre Behauptung jedoch „Gluck's Richtung sei die Herabdrückung alles Individuellen und Auflösung der Mannichfaltigkeit der Handlung in eine einfache, streng gehaltene Nothwendigkeit", trifft nur die Opernlibrettos, deren sich Gluck bediente, aber nicht seine Musik selbst. Die antiken Stoffe, welche zu Gluck's Zeiten modisch oder an der Tagesordnung waren, stehen mit den von Gluck in der Widmungsepistel der Alceste ausgesprochenen charakteristischen Grundsätzen desselben in keinerlei Beziehung. — Von der Meyerbeer'schen Richtung äußern Sie Folgendes: „Die Romantik, die sich im „Robert" zu einem widerlichen Gemisch aus allen möglichen Ingredienzen gestaltet hat, welche nur irgend den lüsternen Geschmack eines blasirten Publikums anregen, hat sich in den „Hugenotten" und dem „Propheten" wenigstens in der Intention zu einer wirk-

lichen Tendenz abgeklärt", nämlich zu der Tendenz „Die Individualisirung der Situationen und der Charaktere auf die Spitze zu treiben". Sie sprechen von einer „wenigstens in der Intention (also doch nicht in der Ausführung, dem Resultate?) abgeklärten Tendenz"; der Prophet ist zwar unserer Meinung nach sehr geeignet, manches Urtheil im Publikum abzuklären, von Tendenz ist aber bei Meyerbeer gar nicht die Rede; Meyerbeer arbeitet auf den äußeren Effect und wählt sich allein in dieser Intention seine Stoffe. Daß er sich zu romantischen Stoffen wendet, liegt eben so sehr an dem Eklekticismus seiner Musik, als an dem Umstand, daß die Romantik seit zwanzig Jahren ebenso in der Weltstadt Mode geworden ist, wie es früher die classischen Stoffe waren, die überdies mit der Meyerbeer'schen Musik unverträglich sind. Wir sind in dieser Beziehung durchaus nicht begierig auf seine „Oresteia". Ihre Definition des Classischen und Romantischen ist zwar sehr trivial, aber neu ist es, wie „die Individualisirung der Situationen zugleich mit der der Charaktere auf die Spitze zu treiben" sein soll, da doch nur das Eine von Beiden möglich ist. Wir möchten Sie ferner ersuchen, uns die „Charaktere" im Propheten zu weisen; wir sehen deren keine, und der des Helden selbst scheint uns hauptsächlich nur durch seine vollkommene Abwesenheit zu glänzen. Sie finden, „daß sich die romantische Tendenz Meyerbeer's in seinen späteren Opern „abgeklärt" habe, — eine sonderbare Bezeichnung des Übergangs zur historischen Oper, als welchen Sie doch (S. 408) diese Fortentwicklung fassen, — und Sie meinen, daß die „Schlittschuhballette" und dergleichen fremdartige Äußerlichkeiten, um uns euphemistisch auszudrücken, „dem Wesen einer Kunstform durchaus widersprechen". Welche geringe Meinung hegen Sie von dem Speculationsgeiste des Schöpfers der modernen Pfiffigkeitsoper! Er sollte durch die Aufnahme des Widersprechenden sich selbst in's Licht treten? Nein. Die Tendenz eines Künstlers liegt in dem, was seinen Werken gemeinsam Hervorstechendes, Charakteristisches eigen ist. „Die Erregung des lüsternen Geschmackes eines blasirten Publikums", wie Sie so treffend bei „Robert" bemerkten, gibt sich aber auch in Hugenotten und Prophet so unzweideutig kund, daß wir hierin vielmehr die eigentliche wahre

Tendenz Meyerbeer's, gäbe es dergleichen, erkennen müssen, eine Tendenz, die musikalisch seiner Vermengung des Spontini'schen (des modernisirten Gluck'schen) Styles und des Rossini'schen vollkommen entspricht, eine Vermengung, die Spontini's und Rossini's Widerwillen gleichmäßig erregte.

Wagner hat aber die ganz entgegengesetzte Richtung eingeschlagen, nachdem er sein Erstlingswerk, den so großartig fehlerhaften Rienzi, der auf Vorwürfe, wie man sie Schiller's Räubern macht, ein Recht besitzt, offenkundig desavouirt; Dichtung und Musik bekunden es schlagend. Statt corrumpirter, mit moderner, greller Intrigue versetzter Historie, gibt er uns volksthümlich poetische Mythen, deren edle Gestalten nicht in anachronistisch modernem Geiste handelnd auftreten, sondern in einem Geiste, wie ihn unsere ausgebildete moderne Weltanschauung, durch den Mund des Dichters, dieses nicht blos vorwärts, sondern auch in die Vergangenheit schauenden vates, als den Geist der Zeit, die diesen Mythen zum äußerlichen Rahmen dient, plastisch verdichtend begriffen hat. Statt jüdisch kosmopolitischer raffinirter Luxusmusik, gibt er uns eine einheitliche in einem reinen, freilich nicht bornirt nationalem Style ausgeführte Tondichtung, welche den einzig vernünftigen, naturgemäßen, d. h. nicht egoistisch in sich selbst schwelgenden Beruf der dramatischen Musik: „den künstlerischen Ausdruck in einem dem bloßen Worte nicht mehr erreichbaren Grade zu potenziren", auf das Befriedigendste erfüllt.

So scheinen Sie, Hr. N., die Richtung Wagner's allerdings nicht verstanden zu haben. Die Parteigänger W.'s sind sich jedoch dieses seines Gegensatzes zu Meyerbeer so ernst bewußt, daß sie es „in dieser Entschiedenheit" auch für ihre „Pflicht" halten, ihre Propaganda mittels Anknüpfung an das Bestehende (Meyerbeer), was so viel sagen will, als mittels Negation desselben, zu betreiben. Mit Ihrer oberflächlichen Anschauung der Dinge sehen Sie allerdings nur, daß Beide sich „derselben künstlerischen Mittel" bedienen. Ob aber der Zweck der gleiche, ist Ihnen gleich, das „si duo faciunt idem, non est idem" fällt Ihnen nicht ein. Die Forderung Beider an Architektur und Malerei, die Anwendung von Vocal- und Instrumentalmassen, der Gebrauch der Baßclarinette, des englischen

Horns, überhaupt des ventilisirten Orchesters, und aller neuen technischen Errungenschaften, gleichwie in welcher Absicht, erscheint Ihnen verwerflich, oder doch überflüssig. Denn Sie glauben, das alte Orchester Beethoven's müsse uns auch heute noch genügen; je nun, das ist eine individuelle Ansicht, die uns vorkömmt, wie die eines Haller vom Staate und eines Hugo [Grotius?] vom Rechte, deren Richtigkeit die nächste Zukunft aber schwerlich bewahrheiten dürfte.

Übrigens bedienen sich Wagner und Meyerbeer nicht einmal der nämlichen äußerlichen Effectmittel. Ein Beispiel. Die Anwendung des zweiten Orchesters auf der Bühne im Krönungsaufzug des Propheten ist lediglich zur Verstärkung des Lärms da; die mannichfaltigen charakteristischen Trompetenfanfaren der einzelnen successiv aufmarschirenden Heereshaufen im dritten Acte des „Lohengrin", während das Orchester in der fortgesetzten gestoßenen Triolenfigur die Weiterbewegung wiedergibt, ist durch die Situation herbeigeführt und sinnvoll. Eben so verhält es sich mit der Wiederholung gewisser charakteristischer Motive in der Oper. Der Choral der Hugenotten, der Gesang der Anabaptisten ist ein sehr äußerlicher Kitt der dramatischen Einheit; diese Motive haben rein pragmatische Bedeutung, sie erscheinen bei dem zufälligen Auftreten der Personen, an die sie geknüpft sind. Dagegen sind die charakteristischen Motive (Sie geben S. 418 selbst zu, daß Meyerbeer sich mit nur einem derartigen Motiv begnüge) in den Wagner'schen Opern von tieferer Bedeutung und finden eine ganz andere Verwendung. Sie dienen sehr häufig zur Ergänzung des Wortes, das begleitende Orchester nimmt sie während des Gesanges auf, um einen im Hintergrund der Seele des Handelnden selbst verborgenen Gedanken zu enthüllen, um die durch die Situationen hervorgerufenen Mischgefühle der Personen genauer auszumalen, wie sie sich in den Beziehungen auf bereits bekannte oder geahnte Vorgänge gestalten. Man vergleiche hierüber Liszt's Analyse des Lohengrin in der „Illustrirten Zeitung". Das mag dem Herrn Grenzboten „überschwänglich" (S. 419) erscheinen; dann wird er aber die dramatische Musik überhaupt verwerfen oder auf eine Reihenfolge von Trink-, Kriegs- und Liebesliedern oder ähnlichen einfachen lyrischen Stücken reduciren müssen. Wir glauben jedoch, daß es nicht allein lange Ohren gibt und

sehen daher auch nicht ein, warum die Leute von schwachem „Gedächtniß“ (S. 419 Z. 15) und schwacher Fassungsgabe specielle Berücksichtigung seitens der dramatischen Tonsetzer verdienen sollten.

Das Gesagte möge genügen; wir stecken Weitschweifigkeiten ein Ziel und beschließen unsere allerdings bei weitem nicht erschöpfte Aufgabe mit ein paar Einzelbemerkungen über die Detailkritik des Grenzbotenreferenten.

Den Rienzi geben wir Ihnen der geringeren Wichtigkeit wegen preis. Ihre Beurtheilung des fliegenden Holländers zeigt von einem gründlicheren Studium und Verständniß als die der späteren Werke. Nur möchten wir fragen, worin die „Frivolität“ in der Zeichnung des Erik bestehe und welchen Stellen man „den Schweiß und die Mühe der Erzeugung“ ansehe.

Gegen die Parallele der Titelperson mit einem „Vampyr“ und einem „Bertram“, diesen zwei Spukgestalten, die erstere von widerlich-unheimlicher, die zweite von abstoßend-lächerlicher Natur und beide unvermögend, eine menschliche Sympathie zu erregen, was der fliegende Holländer nie ermangeln kann, müssen wir vor Allem protestiren.

Im Tannhäuser haben Sie trotz des „wohlthuenden Gefühls“, daß Sie „zum ersten Male“ bei Anhören Wagner'scher Musik beschlichen hat, weit weniger Fassungskraft documentirt. Es befremdet Sie, daß hier Wagner „trotz seiner Abneigung gegen den christlichen Spiritualismus doch zu seinen Gunsten den Kampf mit der heidnischen Welt entschieden habe“. „Goethe habe in seiner Walpurgisnacht mehr Muth gezeigt.“ Welch monströser Vergleich eines musikalischen Dramas mit einer Ballade, die nach Goethe's eigenem Ausspruch in einem Briefe an Mendelssohn vom 9ten September 1831 „hochsymbolisch intentionirt“ ist! Jede modern-tendenziöse Umgestaltung der Sage vom Tannhäuser wäre eine Verunstaltung, würde den Tannhäuser zu etwas Anderem machen, als er ist und sein soll. Tannhäuser geht im Conflict mit der christlichen Welt unter, und der Sieg der christlichen (übrigens antipäpstlichen) Weltanschauung, durch den ganzen Mythus bedingt, muß in der Erlösung am Schlusse die Versöhnung geben, der es nach dem Un-

heil, das sie gestiftet, bedarf. Ein ähnlicher Conflict müßte natürlich heutzutage einen antichristlichen Ausgang nehmen, sofern derselbe befriedigend wirken sollte. Das Christliche und Reinmenschliche aber sind im „Tannhäuser" identisch, und das Reinmenschliche zeigt sich gerade in dem Überdruß des Tannhäuser an der über- oder unmenschlichen Glückseligkeit des Venusberges recht eclatant. Wagner's Bearbeitung der Sage (die Identificirung des Tannhäuser mit Heinrich von Ofterdingen) ist neu und hat mit „Eichendorff, Tieck und Heine" — wir wollen noch Hoffmann, Novalis und Fouqué dazu nehmen — nichts gemein. Diese Reminiscenzenjagd war unglücklich. Verwunderlich ist uns Ihr Urtheil über den dritten Act des Tannhäuser, in welchem „die Kraft des Buches und der Musik gleichmäßig sinken soll", während gerade dieser, trotz der Abwesenheit aller äußeren Hülfsmittel in Dresden sowohl als in Weimar, die erschütterndste Wirkung hervorgebracht hat. Den neuen, verbesserten Schluß scheinen Sie nicht zu kennen; es wäre besser gewesen, sich vor Ihrer Diatribe über Ihren Gegenstand genau zu unterrichten.

Den Lohengrin hat Hr. N. noch weniger verstanden als den Tannhäuser; nur die musikalische Factur betreffend gibt er ihm ganz richtig einen Vorzug vor dem letzteren. Sonst hat die überaus geistvolle, in der musikalischen Litteratur durch ihre Neuheit epochemachende Analyse Liszt's in der „Illustrirten Zeitung", welche wir dem Leser dieser Zeilen nicht dringend genug anempfehlen können, nichts bei ihm gefruchtet. Die Partitur ist noch nicht in der Öffentlichkeit, und es würde in das Unendliche führen, über ein noch gänzlich Unbekanntes hier eine weitläufige Discussion zu eröffnen. Es bleibe daher dieser Gegenstand einem günstigeren Momente vorbehalten.

Unserer Meinung nach bestände jedoch für eine Kritik, die es redlich meint und es sich zur Aufgabe macht, den hervorragenden künstlerischen und litterarischen Erscheinungen der Gegenwart zur Anerkennung zu verhelfen, auch die Verpflichtung, zwischen den Principien zu unterscheiden, und demnach Werken, die so edle, echt künstlerische Tendenz bekunden, wie die der neu eingeschlagenen Richtung Wagner's, nicht blos neben den Producten der modernen

Industrieritter vom Geiste eine sichtlich ungern gezollte Berücksichtigung zu widmen. Wir nennen das unsittlich. —[1]

Bw.

Henriette Sontag.[2]

(Ein Minoritätsgutachten.)

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 36, Nr. 7, den 13. Febr. 1852.]

Weimar, 1. Februar 1852.

Auf die Periode des männlichen Virtuosenthums, d. h. nachdem sich dieses in einem Künstler gegipfelt, den sein Genie auch für die Zukunft vor Rivalen oder selbst nur vor Nachfolgern sichert, folgte die des weiblichen, des Kehlenvirtuosenthums. Das geht sehr natürlich zu. Nach der wirklichen Begeisterung für den geistvollen Liszt konnte, in Gemäßheit des Gesetzes der Contraste, nur die geistlose Jenny Lind die blasirten Berliner zu jener Enthusiasmuskomödie hinreißen, die bald darauf auch anderwärts in Scene ging und bei welcher Ostentation und Renommisterei seitens der Enthusiasten nicht die untergeordnetste Rolle spielten. Das Kehlenvirtuosenthum war früher „schon dagewesen", hatte seine Glanzepoche bereits durchgemacht; um es daher auf's Neue zu würzen und dem Gaumen des Publikums pikant zu machen, mußte man jenen bei anderen hohlen Blößen schon sehr bewährten Garderobier zu Hilfe nehmen: den Charlatanismus. Nun, Jenny Lind steht rein da von dem Vorwurfe, diesen Magnet des Weltnervs Geld nicht nach Kräften ausgebeutet zu haben.

Durch den Umstand, daß ihre Kehlenfertigkeit eben so wenig als ihre Stimmmittel hinreichen konnten, ihr Triumphe bei den romanischen Nationen zu holen, schon veranlaßt, sich die in diesem Punkte minder competente germanische und angelsächsische Race zu Düpen auszuerlesen, wußte sie den Schwächen dieses Publikums gegenüber bei der Wahl der Hülfsquellen des Charlatanismus ihren

[1] Vergl. Brief v. 29. XI 51, Band I, S. 391.

[2] Vergl. Briefe v. 21. I, 1. II, 6. II, 8. III, 25. V 1852, Bd. I, S. 414, 420, 425 Eckermann citirt Goethe, 427—428, 431, 442 u. f.

nicht gewöhnlichen praktischen Verstand in das glänzendste Licht treten zu lassen. Die urgermanische Cardinaltugend „Prüderie“ schien ihr geeignet, Geschäfte mit sich machen zu lassen. Der unglaubliche Erfolg, welchen sie dem Nimbus blondester „Jungfräulichkeit“, in den sie ganz unvergleichlich sich zu drapiren wußte, zu danken hat — Italiener und Franzosen hätten die Madonnentoilette vielleicht unbarmherzig ausgepfiffen — mußte ihre kühnsten Speculationen übertroffen haben.

Fern sei es von uns, Jenny Lind darum tadeln zu wollen, daß sie ein Publikum, welches nur betrogen sein will, und es wahrhaftig auch verdient, zum Besten gehabt; im Gegentheil, die Komödie war eine Zeit lang ganz unterhaltend. Sogar einige der berühmtesten Componisten spielten mit, und machten sich für ihre Zwecke die Popularität der gefeierten Schwedin zu nutze, worauf diese vernünftig genug war, sich nur so lange einzulassen, als es ohne Schaden ihres gebrechlichen Stimmfonds geschehen konnte. Denn auf „Wohlthätigkeit“, „Jungfräulichkeit“ und etwas obligate „Frömmelei“ allein läßt sich nicht reisen. Ohnehin ist ja auch Jenny Lind als vom europäischen Schauplatz abgetreten zu betrachten; ihre transatlantischen Triumphe berühren uns nicht mehr. Das durch sie wieder eröffnete Nachtigallenthum aber wurde nach ihr von einer Reihe meist ebenfalls nordischer Singvögel — dritten Ranges — fortgesetzt, die man jedoch nicht als ihre Nachfolgerinnen bezeichnen darf. Denn trotzdem unser oben geschriebenes Urtheil über Jenny Lind fest steht, müssen wir doch zugeben, daß sie die Bedeutung einer Erscheinung hat, und in ihrer Art einer Erscheinung ersten Ranges, daß sie das Genialste im Ungenialen, das Geistreichste im Geistlosen repräsentirt hat.

Henriette Sontag, wie sie jetzt ist, nicht wie sie gewesen, wie sie sich gibt, nicht wie sie sich geben könnte, kurz, die heutige Henriette Sontag, die erste, d. h. nächste Nachfolgerin von Jenny Lind in den dreifach erhöhten Eintrittspreisen, hat keinen Anspruch auf den Titel einer künstlerischen Erscheinung in dieser Bedeutung, mit welcher der Beigeschmack von wenigstens einem Schimmer des Kunst-Erhabenen sich verbinden muß, oder doch nur auf den einer Erscheinung zweiten Ranges. Wir wiederholen es: wir können,

da wir nicht der vergangenen Generation anzugehören die Ehre haben, Henriette Sontag nur nach ihren heutigen Leistungen beurtheilen, nicht nach denen, mit welchen sie in ihrer Jugendblüthe, vor ihrem Zurücktreten in einen Privatstand von zwanzigjähriger Dauer, das Publikum entzückt hat. Hat die Sontag also vor 1830 auch eine „Donna Anna" und eine „Euryanthe" dargestellt, so beschränkt sich ihre heutige Bühnenwirksamkeit (und als Bühnenkünstlerin gerirt sie sich doch fast ausschließlich) auf das untergeordnete Genre des Soubrettenfaches. Sie tritt als „Regimentstochter", „Martha" und „Rosine" auf; wir haben sie ihre hohe Vocalisationsschule auf allen diesen drei Paradepferden reiten hören. Nun hat zwar diese Beschränkung ihren genügenden Grund darin, daß Frau Sontag den Zweck, welcher sie einzig zur Rückkehr auf die Bühne bewogen hat, die Nothwendigkeit des make money, möglichst schnell und mit möglichst geringer Anstrengung zu erreichen sucht, daß sie die zweckdienlichsten Mittel zur Erreichung einer Absicht wählt, gegen die, wenn man sie auch nicht gerade als eine speciell künstlerische bezeichnen kann, sich doch ganz und gar nichts einwenden läßt; — aber die Kritik hat sich und vermag sich eben nur zu halten an die wirkliche Sontag von 1852, nicht an die historische von 1826, an die Soubrette, nicht an die etwa auch anderer Leistungen, die sie jetzt eben nicht mehr leistet, (und an welche, beiläufig gesagt, wir überdies nicht glauben können, nach Dem, was wir gesehen) fähige Künstlerin.

Bevor wir die Sontag noch gehört und als dem ideellen Vorgenuß in Muthmaßungen noch der freiste Spielplatz gegönnt war, äußerte ein in dem gleichen Falle mit uns sich befindender Künstler, in einem Augenblicke herzlicher Ermüdung von all den Lobkeifereien auswärtiger Journale, die Worte zu uns: Nur das absolut Unbedeutende vermag eine solche oppositionslose Majorität für sich zu gewinnen. Obwohl dieses Axiom uns im Allgemeinen ganz aus der Seele gesprochen war (denn wenn unter der vox populi-Dei etwa die der Majorität verstanden sein soll, so bedauert unser Ohr, den Vater der Götter dann jedesmal nur in jenem uns unverständlichen, keinesfalls specifisch musikalischen Dialekte vernehmen zu können, in welchem er mit Agenors Tochter conversirte), so wurden

wir dennoch sehr überrascht, durch die vollkommene Rechtfertigung der sich treugebliebenen Majorität.

Doch gestehen wir's, einen Augenblick hat uns auch Henriette Sontag überrascht; es war bei ihrem ersten Auftreten in der Regimentstochter. Hinter der Scene erklang plötzlich das Motiv des ersten Duos von einer sehr lieblichen, metallreinen Stimme geträllert und gleich darauf erschien auf dem Gipfel des Hügels im Hintergrunde eine jugendliche, anmuthige Gestalt, die sich sodann mit leichtfüßigem, graziös behendem Schritt in den Vordergrund herunter bis an die Lampen bewegte, um die stürmisch ertheilten Ehrenbegrüßungen der Versammlung mit einem sehr koketten militärischen Gruße zu erwidern. Wohlklang der Stimme und die ganze äußere Erscheinung (bis etwa auf die etwas zum Embonpoint hinneigende Taille) gaben dem zehrenden Zahne der Zeit ein so formelles Dementi, daß man mit dem Geburtsschein der Sontag in der Hand hätte glauben können, die Julirevolution sei noch gar nicht gewesen. Frau Sontag sang nun das Duo mit Sulpice, und bot dieses Stück auch noch nicht unserer lieben Majorität die provocirendste Veranlassung, sich ihres Klatschbedürfnisses völlig zu entledigen, so fand bereits darin, wie wir in der Folge urtheilen mußten, das Urthema dieses Gegenstücks zum Wunderkinderthume, seine Erschöpfung. Wir haben aus allem folgenden nichts Neues mehr erfahren, wir erhielten eben nur noch Variationen dieses Themas, und zwar Variationen, die nicht eben sämmtlich für uns Belege des Spruches „variatio delectat" waren.

Die glänzenden Eigenschaften, welche nun die Sängerin Sontag in diesem Duo, wenn auch erst später in noch höherer Potenz entwickelte, sind resümirt etwa folgende: eine in allen Lagen gleichmäßig schöne und schulgerechte Ausbildung einer bis auf die äußersten Register trefflich conservirten Stimme, ein ausgezeichnet voller, edler Tonanschlag, ein ungemein liebliches mezzo piano, welches nicht identisch mit dem gewöhnlichen mezza voce zu sein scheint, sondern den Eindruck eines mit voller Stimme hervorgebrachten piano macht (wie auf dem Clavier ohne Verschiebung), eine in ihrer Art einzige — weil heut zu Tage nicht mehr in diesem Grade cultivirte — Vocalisation, mit unvergleichlicher Leichtigkeit, Geschmeidigkeit und Aus-

dauer vereint, und endlich ein überaus feiner, geschmackvoller, künstlerisch abgerundeter Vortrag, der bei minutiöser Berechnung des Effectes die beabsichtigte Wirkung auf die Majorität nie verfehlen wird. Dies Alles vereint wird Manchem als die Erreichung des nec plus ultra von Gesangskunst erscheinen; aber, so fragen wir zuerst: soll denn die Gesangskunst Selbstzweck oder nur Mittel zu einem höheren Zwecke sein, ist der ausübende Künstler die Hauptsache oder das Werk, das seiner bedarf? Ferner fragen wir, abgesehen davon, daß Frau Sontag das richtige Verhältniß von Zweck und Mittel geradezu umkehrt, ist diejenige Kunst des Gesanges an sich schon eine vollkommene zu nennen, in welcher dieser als ein seelenloser, als ein jedes Funkens von Poesie und Passion ermangelnder erscheint? Poesie und Passion sind für uns unerläßliche Erfordernisse einer vollendeten (dramatischen) Gesangskunst, und weil Jenny Lind trotz ihrer eisig nordischen Natur von beiden doch noch zehnmal mehr besitzt als Henriette Sontag, müssen wir sie für eine viel bedeutendere Erscheinung erklären, steht sie gleich hinter letzterer im virtuosen Element weit zurück. Jenny Lind ist eine Gesangsnixe, die wenigstens Ahnung davon hat, daß es Seelen gibt und sich zuweilen poetisch klagend nach dem Besitze einer solchen zu sehnen scheint; Henriette Sontag ist eine gewöhnlichere, materiellere Gesangsnixe, der es gleichgültig, ob es Seelen gibt und die glücklich in ihrer Seelenlosigkeit ist. Ja, diese plätschernden Tonkaskaden, diese tausendgliedrigen Ketten von Coloraturen und Fiorituren, die mit den Goldberger'schen Rheumatismusketten das gemein haben, daß sie irritirend auf die Nerven wirken, diese Stickereien ohne Rahmen, diese Arabesken in der Luft, in welchen oft nicht untadelhaft rein und mit Verschlucken unterschiedlicher zerknitterter Töne Frau Sontag wahrhaft ohrermüdend, wenn auch selbst unermüdlich, so lange bisweilen förmlich radotirt, bis das Orchester höchst bequem, ohne den Hörer irgendwie zu brüskiren, in einer ganz fremdartigen Tonart wieder einfallen kann, die mit der nichts gemein hat, in der es aufgehört — allerdings ein sehr praktikables Transpositionsmittel —, ja, Alles dieses gibt uns keinen Ersatz für ein Gränchen Poesie, von der Lucile Grahn's Fußspitzen mehr wissen, als die Kehle Henriette Sontag's und die wir deßhalb für eine künstlerischere

Natur, trotz unserer geringen Sympathie für die Tanzkunst, bezeichnen müssen.

Sollte uns hiergegen der Einwand gemacht werden, das untergeordnete Genre von Soubrettenpartien sei der Poesie, d. h. poetischer Passion durchaus nicht bedürftig, so müssen wir dem widersprechen: das Andante des ersten Finales der Regimentstochter, die erste Arie der Rosine, wie auch noch andere Nummern im Barbier, und gewiß auch das Volkslied von der „letzten Rose" in Martha (dieser Stern auf einem Haufen Mist), wollen seelenvoll gesungen sein. Das kann aber Frau Sontag nicht, und deßhalb haben wir diese Stücke von ihr entschieden schlechter vortragen hören, als von mancher ziemlich mittelmäßigen Sängerin. Alari's Polka(!!!)variationen, Adam's Variationen „Ah, vous dirai-je maman" und eine Arie aus Donizetti's Linda, die successiven Ein- und Zulagen der Frau Sontag in die drei Opern, welche sie in Weimar gesungen, das sind Aufgaben, denen sie vollkommen gewachsen ist und die auch genügen, ihre Kehlenfertigkeit in vollem Glanze zu documentiren. Auf dergleichen Concertstücke sollte Frau Sontag reisen, da sie nun einmal ihrem Virtuosenthum alles wahre Kunstinteresse unterordnet.

Aber — im Concertsaale lassen sich keine so brillanten Geschäfte machen, wie auf der Bühne, und bei ihren Erfolgen speculirt die Sängerin Sontag auch sehr stark auf die Schauspielerin Sontag.

Die Schauspielerin Sontag ist in ihrer Art unstreitig auch Virtuosin. Solche routinirte Bühnengewandtheit, so ungezwungene Natürlichkeit, so schelmische Soubrettengrazie, Eigenschaften, die neben großer Begabung auch das gründlichste Studium der Bretter und des Publikums verrathen, wird man bei den Darstellerinnen dieser Rollen selten oder gar nicht in dieser Potenz vorfinden. Wenn man ferner über die „Kunst, das menschliche Leben zu verlängern" oder die „Kunst, Ratten und Mäuse zu vertilgen" schreibt, so läßt sich wohl noch mit größerem Rechte von einer „Kunst, eine durchweg vorwurfsfreie, superelegante Toilette zu machen" sprechen, eine Toilette, deren Glanz sogar die etwas zu ersichtlichen mannichfaltigen Bewegungen und Wendungen ihrer Trägerin entschuldigt, um dieselbe von allen Seiten nach allen Seiten des Publikums hin die

verdiente Bewunderung einsammeln zu lassen. Die in ähnlichen Manövers sich offenbarende Soubrettennaivetät ist übrigens nicht ohne Anmuth und einen gewissen Reiz; dieser Charlatanismus ist viel unschuldiger als der einer Lind; hier ist nicht geheuchelte, d. h. schamhaft ausgeprahlte Tugend, sondern offenherzig eingestandene Koketterie von der frivolsten Gattung. Ja, in der Koketterie ist Frau Sontag unübertreffliche Meisterin, sie gibt das vollendetste Muster der raffinirtesten und polirtesten Koketterie, sie könnte die Koketterie erfunden haben. Das muß man sehen, das läßt sich nicht schildern. Unnachahmlich ist ferner diese Koketterie, weil sie die verschiedenen Lebensstellungen und Phasen, welche Frau Sontag durchlaufen, zu ihren wesentlichen Voraussetzungen hat. Eine solche Koketterie ist nur in den Salons der haute volaille zu erlernen möglich; die Collaboration der Gräfin Rossi mit der Sängerin Henriette Sontag zeigt sich in diesem Punkte unverkennbar. Diese Koketterie bekundet sich nun in einer unwillkürlichen Selbstironisirung und zwar auf doppelte Weise. Bald sieht nämlich die hohe Salondame mit einer gewissen nachlässig vornehmen Verachtung auf ihre Umgebung und auf die Bretter, die sie wieder zu betreten nicht nöthig haben würde, wenn sie's nicht eben nöthig hätte; bald bricht die ursprüngliche Soubrettennatur hervor und macht sich mit muthwilliger Ausgelassenheit über die Gräfin lustig. Die Momente der letzteren Art sind nun zwar viel liebenswürdiger als die der ersteren, aber doch zuweilen so stark aufgetragen, daß zu ihrer Würdigung ein Geschmack vorausgesetzt wird, der uns zum Mindesten abgeht und dem wir eine ästhetische Berechtigung nicht zu vindiciren vermögen. So ist es zwar recht amüsant, wenn Henriette Sontag im zweiten Acte der Regimentstochter am Claviere ihre eigene Gesangskunst parodirt und im Spinnquartett der Martha eigenhändig zu spinnen anfängt — aber jene von ihr etwas häufig angewendete Positur, z. B. bei der Überreichnng des Billets an Figaro und bei der verächtlichen Geberde auf Lionel's Bitte um gefällige Mantelabnahme, jene Positur, mit welcher Lola Montez einst in Warschau complettes Fiasco machte, eine Positur, die hier in Weimar eben so wohl von Seite eines hohen Adels als der zufälligen Inhaber von Gallerieplätzen (à 15 Sgr.) sich des tobendsten Beifallssturmes

zu erfreuen hatte — die Extreme (?) berühren sich — dergleichen dürfte schwerlich in das Reich des Kunstschönen gehören. Wir wollen hier abbrechen, um auch den leisesten Vorwurf von Übertreibung von uns abzuwehren.

Unser in diesen Blättern ausgesprochenes Gesammturtheil über die Kehlenvirtuosin und Soubrette Sontag hatte sich während ihres ersten Duos mit dem Baßbuffo in der Regimentstochter der Hauptsache nach bereits fertig entwickelt, wenn auch noch nicht in dieser kalten unparteilichen Fassung hergestellt; wir hatten nach diesem Duo die Sontag verspeist, wenn auch noch nicht verdaut. Unsere Einbildungskraft vermochte von da an nicht mehr einen historisch gefärbten, sondern nur einen gegenwärtigen, wirklichen Kunstgenuß zu statuiren. Um ersteren festzuhalten, hätte es einer Doppelgängerin von Frau Sontag bedurft, einer normalen acht und vierzigjährigen Sängerin, deren Stimme und Figur ihr volles Alter angezeigt und die trotzdem diese jugendlichen Rollen gespielt und gesungen hätte, aus Gefälligkeit, um für die Beurtheilung der Leistungen der Frau Sontag den günstigsten Vergleichsmaßstab zu geben. Dann hätte uns diese Erscheinung künstlerisch länger gefesselt. Nach der ersten Überraschung frappirte uns aber Frau Sontag nicht mehr. Sie paßte so ganz in den Rahmen der übrigen Sänger und Schauspieler, sie erschien nicht mehr als ein „Mädchen aus der Fremde", nicht mehr als Gebieterin, sondern als eine vom Publikum mit Recht bevorzugte Begleiterin ihrer Umgebung; mit einem Wort, sie verlor allmälig alles prestige für uns. „Regimentstochter" fadete, „Martha" ekelte uns nicht *minder* an als gewöhnlich, der „Barbier" entzückte uns nicht *mehr*, weil uns die „Rosine" als die schwächste Leistung der Frau Sontag erschien.

Resümiren wir noch einmal: *Henriette Sontag* ist eine *große* Kehlenvirtuosin, sie singt und spielt *allerliebst*, *charmant*, um den diesem Genre und seiner Heldin angemessensten Ausdruck zu gebrauchen. Sie ist der Thalberg des Gesanges und als die Blüthe der musikalischen Restaurationsperiode gewiß auch mehr als blos historisch interessant.

Aber sie ist auch zugleich, und dieser Umstand motivirt am besten unsere Abneigung, unser Minoritätsvotum, eine *Luxus-*

künstlerin im vollen Sinne des Wortes. Sie singen zu hören ist ein recht, ächt aristokratischer, luxuriöser Kunstgenuß, schon deßhalb, weil er vom Genießenden reine Passivität voraussetzt. Ein geistiger Genuß jedoch, bei dem der Genießende nicht auch zu einer gewissen selbstständigen Thätigkeit beim Recipiren veranlaßt wird, steht auf einem und demselben Niveau mit einem blos materiellen. Unser Minoritätsvotum soll keine Opposition machen gegen Frau Sontag, auch nicht gegen die „von Göttern selbst vergeblich bekämpfte" Majorität, sondern nur gegen diese Luxuskunst, diese Feindin aller wahren, aus der „Noth", wie Richard Wagner so treffend sagt, entsprossenen Kunst, gegen dieses autoteleologische Virtuosenthum, gegen diesen Anachronismus bloßer Vocalisationsleistungen mit obligater Soubrettenkoketterie. Da sich bis jetzt keine in diesem Sinne — nicht opponirende sondern eigentlich nur rügende Stimme erhoben, — so glauben wir die Abgabe eines Minoritätsgutachtens eo ipso gerechtfertigt.

Henriette Sontag möge ihre fabelhaften Triumphe in Deutschland anderwärts noch vervollständigen und „die Besten ihrer Zeit zum Besten haben", wenn es diesen „Besten" Vergnügen macht. Leicht werde ihr dann die baldige Überfahrt nach Amerika! Auch dieser Skandal geht ja vorüber, wie sich so manche modische Narrheit schon ausgelebt hat und noch manche ihren Umzug halten wird![1] Bw.

[1] Richard Wagner schreibt an Liszt (4. März 1852): „Daß Bülows Artikel über die S. bei Euch ein so heilloses Aufsehen hat erregen können, bestärkt mir meine Ansicht über die tiefe Versunkenheit unserer Kunst- und Publikumzustände". Ferner an Uhlig (11. März 1852): „Daß Bülow um die Sontag zum Märtyrer geworden ist, hat mich sehr amüsirt; bereits habe ich ihn auch schon getröstet. Empörend fand ich in der Deutsch-Allg. Zeitung die Notiz über den Sontagvorfall mit der Beziehung, daß Bülow's Artikel auch in Leipzig ‚allgemein indignirt' habe. Wen dieser Artikel ‚indignirt', der verdiente von Euch doch noch eine besonders solide Züchtigung". Ein „Dresdner Brief" in Nr. 11 der N. Z. f. M. d. J. 1852 berichtet über ein dortiges Gastspiel der Sontag (S. 122): „Wenn unsere höchst moralischen Zeitungsschreiber erst von der ‚allgemeinen Indignation' sprechen, die eine literarische Kundgebung erregt haben soll, so darf man gewiß sein, daß das Gewebe der Heuchelei und des Unverstandes, wie es in der Gegenwart alle Kreise des

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Einige einleitende Worte zu nachfolgenden Recensionen.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 36, Nr. 8, 20. Februar 1852.]

Die Beurtheilung derjenigen neuen Claviercompositionen, welche eine ausführlichere Besprechung verdienen und unter der Rubrik „kritischer Anzeiger" nicht mit einem flüchtigen Worte des Tadels oder Lobes abgethan werden können, wird von heute an aus einer andern als der bisherigen Feder hervorgehen. Wiewohl nun dieser einfache Personenwechsel keinen gerade eclatanten Principienwechsel mit sich führen wird, so sind die Anschauungen des neuen Referenten von denen der früheren denn doch in soweit verschieden, daß er sich durch diesen Umstand für verpflichtet erachtet, durch wenige einleitende Worte den Lesern dieser Blätter Gelegenheit zu geben, den Grad von Vertrauen oder Mißtrauen zu bestimmen, mit welchem sie ihrerseits seinen Kritiken entgegen kommen wollen.

Man befürchte keine Aufstellung abstracter Normen; wir beabsichtigen auch eben so wenig, uns auf einem gewissen „Stand"punkte zu wiegen oder von einem bestimmten „Gesichts"punkte aus zu schielen. Im Gegentheil: wir erklären uns als abgesagten Feind der abstracten, fertigen, historischen, todten Kritik; wir wollen eine lebendige, sich stets in ihrem Gegenstande verjüngende, sich durch denselben neu bereichernde, aus den Kunstwerken der

öffentlichen Lebens überzieht, durch den rücksichtslosen Ausspruch einer recht handgreiflichen Wahrheit ein arges Loch bekommen hat. So wenig ich verhehle, daß man unmittelbar nach dem Bekanntwerden des Artikels in Nr. 7 hier Partei gegen seinen Verfasser und für die noch ungehörte Dame nahm, so wenig darf ich unterlassen, zu erwähnen, daß schon nach dem ersten Auftreten derselben mehr als ein Kunstverständiger ganz von selber mir die Versicherung entgegen brachte: dieser Verfasser habe denn doch ganz Recht gehabt und sein Artikel enthalte nur die reine Wahrheit." — Auch Hector Berlioz gibt in seinen »Les Grotesques de la musique« p. 39, unter dem Titel »La version Sontag« — eine Abänderung, welche die Sängerin an einer Stelle von Mozart's „Don Juan" gemacht — einen interessanten Beitrag zu dem von Bülow hier behandelten Thema.

Gegenwart, in welcher die lebensfähige, verwesungsunfähige Vergangenheit eo ipso ja auch mit enthalten sein muß, ihre Theoreme erst abstrahirende Kritik. Wir werden daher, wo es uns nur irgend thunlich erscheint, den Gemeinplatz „was soll der Künstler?", einen Satz, der durch die in ihm sich kundgebende unstatthafte Anmaßung des Kritikers dem unschuldigen Worte „Kritik" (d. h. angewendetes Urtheilsvermögen) überhaupt, das von einem zufälligen zu einem wesentlichen gemachte Prädikat der Gehässigkeit eingetragen hat, in dessen Mißbrauch das Publikum trotz seiner demokratischen Berechtigung zu weit geht; wir werden, sagen wir, die Frage „was soll der Künstler?" durch die Frage „was will (resp. „was muß") dieser Künstler?" möglichst zu ersetzen suchen. Es gibt Künstler und Kunstwerke, die über der Kritik stehen; namentlich sind dies Erscheinungen der Gegenwart, welche in Ansehung des zu ihrem Verständnisse noch unreifen Publikums der Gegenwart gewissermaßen als Anticipationen zu bezeichnen sind. Da verändert sich die Stellung des Kritikers; „kritisiren", was nach Ruge — und in Bezug auf die negative, in der Regel bei den Erscheinungen der Kunstwelt nicht minder als bei denen des politischen, socialen und religiösen Lebens gültige Aufgabe der Kritik, geben wir ihm vollkommen Recht — „die Mängel einer Sache signalisiren aus der Kenntniß der wahren Natur derselben" heißt, wird in diesem Ausnahmsfalle dann heißen müssen: „die Vorzüge einer Sache signalisiren aus der lebendigen Erfassung ihrer wahren Natur." Es ließe sich somit eine activ-negative und eine receptiv-positive Kritik unterscheiden. Franz Liszt in seiner herrlichen Schrift über Richard Wagner's „Lohengrin", worin er diesem Allerheiligsten der Kunst ein würdiges Propyläum gebaut, hat in dieser letzteren Art Kritik eine Initiative ergriffen, die wir bei anderer Gelegenheit deshalb schon als epochemachend bezeichnet haben, und sich, abgesehen von seiner unnachahmlichen Beredtsamkeit, als ein sehr nachahmenswerthes Muster hingestellt. Das Bedürfniß nach einer solchen receptiv-positiven Kritik ist nicht eigentlich erst in dieser Zeit erwacht — Gluck, Mozart und Beethoven hätten wohl auch ihren Interpreten-Liszt brauchen können; wohl aber ist es nie so unabweisbar dringend aufgetreten als eben mit

den Kunstschöpfungen Wagner's, weil kein Tondichter je so heftige Opposition, so krasse Afterkritik erlitten hat, wie Wagner. Man kann uns den Einwand machen, daß Mozart's Opern und Beethoven's größere Instrumentalwerke zu ihrer Zeit ebenso wenig von den bittersten und unvernünftigsten Angriffen verschont blieben: als specifische Musiker besaßen sie jedoch in den kleineren Formen der Kammermusik ein Mittel, der Eigenthümlichkeit ihres künstlerischen Genius dennoch bis zu einem gewissen Grade Eingang und Anerkennung zu verschaffen. Hat Liszt in seinem Buche über Lohengrin eine Mission erfüllt, die ihm, indem er seinen Namen an den des Schöpfers des musikalischen Drama's gekettet, einen Antheil an dessen Ruhme zu seinem eigenen, persönlichen hinzugefügt, so haben wir dem nämlichen Künstler noch eine andere, neue Art der Kritik zu verdanken, die wir als in der Mitte zwischen den beiden genannten stehend bezeichnen könnten, und zwar als activ-positive, wenn — sie nicht schon einen Uebergang des kritischen zum productiven Verfahren bildete. Ihr Wesen besteht darin: den Tonsetzern praktische Winke zu geben, „wie man es besser machen kann" und ihnen dies recht anschaulich an demselben Beispiele, an von ihnen erfundenen musikalischen Gedanken zu zeigen. Liszt's Pianoforteparaphrasen enthalten eine Menge solcher sehr erbaulicher und nützlicher Andeutungen nnd Belehrungen über die Ausbeute des Stoffes. Als eines der glänzendsten Beispiele aus jüngster Zeit heben wir Liszt's Transscription der „Bunten Reihe" von David hervor. Der Leser, welcher sich hinlänglich dafür interessirt, um sich von der Richtigkeit unserer Behauptung mit eigenen Augen überzeugen zu wollen, vergleiche das Original mit der Transscription. Schon bei flüchtiger Prüfung wird er finden, daß in jedem der 24 charakteristischen Stücke Liszt dem geschickten und talentvollen David ad oculos demonstrirt, wie derselbe musikalische Gedanke noch viel geistreicher und genialer auszuführen sei. Zu einer solchen Kritik gehört aber freilich ein Verleger und ist dieselbe überhaupt nur in einzelnen besonderen Fällen zu empfehlen.

Da wir es in unserer kritischen Thätigkeit für diese Blätter jedoch nicht mit imposanten Musikwerken, sondern meist nur mit dem bescheideneren Genre von Claviercompositionen zu thun haben,

so werden wir wohl nicht in den Fall kommen, von jener zweiten Art Kritik Gebrauch zu machen, welche wir unter der Bezeichnung der „receptiv-positiven" begriffen haben; wir werden keine Analysen von Clavierstücken schreiben. Wohl aber werden wir insofern eine positive Kritik handhaben, als wir die Ideen des Componisten nehmen werden, wie er sie gibt, ohne Discussion, in der Prüfung ihres musikalischen Werthes diesen von der Zulässigkeit einer künstlerischen Behandlung derselben überhaupt abhängig machen und sodann untersuchen werden, ob der Componist zur Verwirklichung seiner künstlerischen Absicht die entsprechenden Mittel verwendet hat, ob in der gegebenen Form der Inhalt erschöpft ist, ob Form und Inhalt sich decken und die mit der Composition beabsichtigte Wirkung in der That erzielt, der Zweck des Componisten wirklich erreicht wird.

Demgemäß werden wir nicht blos fragen, ob ein Clavierstück musikalischen Werth an und für sich besitzt, sondern namentlich auch, ob es claviermäßig geschrieben ist; wir werden nicht nur das Tonstück, sondern auch das Clavierstück in Betracht ziehen. Die großen technischen Errungenschaften des Virtuosenthums in Verbindung mit der stets fortschreitenden Vervollkommnung des Instrumentes gewähren dem Claviercomponisten den freiesten Spielraum und geben ihm die Mittel an die Hand, jede musikalische Invention, selbst eine ursprünglich orchestral gedachte, es sei denn, daß dieselbe zu ihrem Ausdrucksmittel wesentlich der Klangfarbe eines bestimmten Orchesterinstrumentes bedürfe, claviermäßig zu verarbeiten. In Anbetracht dessen verlangen wir von dem Claviercomponisten aber auch die gründlichste Kenntniß von der Ausgiebigkeit des Instrumentes, für das er schreibt, die Benutzung der Ausdrucksmittel, welche ihm hier zu Gebote stehen, und somit auch die Berücksichtigung des virtuosen Elementes in seinen Compositionen. Berücksichtigung des Virtuosenthums, nicht als Selbstzweck, wohl aber als Mittel zum Zwecke, verlangen wir, und in diesem Sinne werden wir auch diejenigen Clavierstücke, welche dem Ausübenden Gelegenheit zur Ueberwindung von neuen Schwierigkeiten darbieten — vorausgesetzt natürlich, daß diese Schwierigkeiten, falls der instruktive Zweck nicht als Hauptsache betrachtet wird, nicht um ihrer selbst willen da sind, sondern dem künstlerischen Zwecke

untergeordnet bleiben, oder kurz, daß sie klingen und wirken, — willkommener heißen, als die im Geleise des verbrauchten, gäng und gäben Dilettantenstyles behaglich sich ergehenden. Wir müssen es als eine höchst unerfreuliche und unerquickliche Thatsache bezeichnen, daß seit den Höhepunkten Paganini und Liszt die Technik der Geiger und Pianisten im steten Rückschreiten begriffen ist, und werden daher jede auf ein Einlenken in die rechte Bahn des Fortschrittes zielende Thätigkeit mit Freuden begrüßen. Uebrigens erscheint uns die Ideenneuheit eines heutigen Componisten, der sich mit den Ausdrucksmitteln, wie sie sich bereits vor drei oder vier Decennien vorfanden, begnügt, ziemlich problematisch!

So viel betreffs der Ansichten, welche bei der Recension neuer Clavierstücke, für uns maßgebend sein werden. Ein anderer letzter Punkt erheischt ebenfalls noch eine kurze Bevorwortung: die Terminologie, deren wir uns in den nachfolgenden Recensionen bedienen werden. Unseres Bedünkens hat in den früheren Recensionen der „Neuen Zeitschrift" oft eine allzu optimistische Ausdrucksweise obgewaltet, deren Ersprießlichkeit wir nicht einzusehen vermögen. Unsere Sprache ist nicht so reich an gebräuchlichen Lobesausdrücken, daß deren Register nicht bald erschöpft wäre, wenn man sich in dieser Hinsicht nicht einiger Oekonomie befleißigen wollte. Es erscheint also sehr nothwendig, eine gewisse Abstufung streng einzuhalten; anderenfalls hätte man nur die Wahl, demselben terminus eine immer nur relative, bedingte, je nach dem Gegenstande, welchem er zugetheilt wird, stets wechselnde Bedeutung zu geben, was endlich zu einer unvergleichlichen Begriffsverwirrung führen müßte. Wessen Musikverständigen Ohr ist nicht tödtlich verwundet worden, wenn er — ein sehr trivialer Fall — von einem kunstenthusiastischen Laien Flotow's Martha und Beethoven's neunte Symphonie in Einem Athem mit dem Prädikat „himmlisch" belegen hören mußte? Verschwendet man an das Mittelmäßige oder an ein untergeordnetes Kunstgenre Worte der Begeisterung oder des höchsten Grades von Billigung, was bleibt dann übrig zur Bezeichnung des Erhabenen und Vollendeten in der Kunst, als etwa der unglückliche Ausweg, zu den schlaffen Superlativen des nachclassischen Goethe zu greifen? Die Mäßigung in unseren Lobesausdrücken,

die wir hierdurch genugsam gerechtfertigt zu haben glauben, soll jedoch nie in ängstliche Sparsamkeit ausarten; ebenso wenig durch sie der Grundsatz möglichst milder Beurtheilung ausgeschlossen werden, den wir im Anfang dieser Zeilen durch unsere allgemeine Ansicht über die Aufgabe einer vernünftigen Kritik bereits ausgesprochen haben.

Bezüglich der Terminologie möge schließlich noch ein anderer avis au lecteur gestattet sein. Wir machen im Voraus darauf aufmersam, daß wir zuweilen, am gegebenen Orte, nicht anstehen werden, Ausdrücke anzuwenden, welche sich des Genusses patentirter Banalität noch nicht erfreuen. So dürfte es uns öfters begegnen, von „Restaurationscomponisten", von „musikalischem Burggrafenthume" — von „vormärzlicher", von „jüdischer" Musik und dergleichen zu sprechen, wenn solche Bezeichnungen uns charakteristischer als andere erscheinen. Wir werden in diesen Fällen unsere Ausdrücke stets genau motiviren und sie dadurch vor der Unterlegung eines falschen Sinnes zu wahren suchen; stößt sich irgend ein Philister dennoch daran, so bedauern wir sehr, keine menschenfreundlichere Antwort darauf in Bereitschaft zu haben, als ein berühmtes Mitglied der preußischen Nationalversammlung: „nun, da stoße man sich daran!" [1])

Ferdinand Hiller.[2]

Op. 52. Rhythmische Studien für das Pianoforte, Franz Liszt zugeeignet. — Leipzig, bei Fr. Hofmeister.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 36, Nr. 9, 27. Februar 1852.]

Unsere heutige Instrumentalmelodie, nicht minder wie die Vocalmelodie, also überhaupt jene im Voraus fertige Tonmelodie, wie

[1] Den „einleitenden Worten" folgten in vier Nummern der „Neuen Zeitschrift für Musik" eingehende Kritiken von Werken heute größtenteils ganz verschollener Komponisten. Es kommen hier diejenigen von ihnen zum Wiederabdruck, deren Gegenstand sowohl an sich als auch in musikpädagogischer Hinsicht am meisten Interesse bietet.

[2] Geb. 1811 zu Frankfurt a. M., Musikschriftsteller, Komponist, von 1850 bis 1884 städt. Kapellmeister und Direktor des Konservatoriums für Musik

sie der gemeine Sprachgebrauch zu verstehen pflegt, ist im Wesentlichen aus dem Tanze entlehnt. Nichts desto weniger ist sie ihres Ursprunges sehr uneingedenk und verleugnet ihn nicht selten ganz und gar. Neben der harmonischen Verweichlichung des modernen Gehöres haben wir auch dessen Abstumpfung für das rhythmische Element zu beklagen. Bietet uns die heutige Oper der ihrer Natur nach unmusikalischeren, d. h. unmelodiöseren Franzosen das unerquickliche Schauspiel der Despotie des Rhythmus, der als ein dignitate et tempore prius meistens erst die Melodie aus sich erzeugt, zuweilen, um sie nur wieder roh zu verdrängen oder gar todtzuschlagen, so ist bei uns Deutschen das ursprünglich schon viel schwächere Gefühl für Rhythmus in neuerer Zeit immer mehr zur vollkommnenen Indifferenz erschlafft. Eine Wiederbelebung und Kräftigung des rhythmischen Elementes, als des wesentlichen der Instrumentalmelodie, wäre daher als ein Werk wohlthätiger Reaction zu begrüßen. Müßten wir aber um deßwillen gerade zu jenen ungewöhnlichen, zusammengesetzten Rhythmen unsere Zuflucht nehmen, deren zwei bei Boieldieu und [Bernhard] Klein sich vorfindende Exempel allgemein als unexemplarische Curiositäten gelten? Sollte wirklich unser modernes Gehör so blasirt sein, daß es solcher durch ihren Widerspruch mit der süßen Gewohnheit sehr uneinschmeichelnder Sollicitationen bedürfte, um ihm einiges Interesse für das rhythmiche Element wieder beizubringen? Wir möchten es bezweifeln. Aber welchen Zweck verbindet denn der Autor mit diesen rhythmischen Studien, in welchen er uns eine Reihe von Tonstücken vorführt, die mit einem ungewöhnlichen, unerwarteten, und darum manchem Hörer — dem Spieler wohl eben so sehr — anfangs ganz widerstrebenden Accente rhythmisirt sind? Wozu diese Aufforderungen zum Fünfvierteltact-Tanze? Der Titel „Studien" veranlaßt uns zur Annahme, daß der Verfasser einen instructiven Zweck dabei im Auge gehabt. Diese Studien sind aber eben keine Uebungen für die Finger, sondern für das Ohr des Clavierspielers, und bieten keine weiteren

in Köln, wo 1885 gestorben. Die Zahl seiner Werke beläuft sich auf nahezu 200, darunter viele Opern, mehrere Oratorien. War in Beziehungen mit den meisten hervorragenden Musikern seiner Zeit.

technischen Schwierigkeiten, als man selbst einem geübten Dilettanten zumuthen darf, sobald nur das Ohr sich die schwerverdauliche Speise einmal gehörig assimilirt hat. Wer diese Studien richtig zu tactiren vermag, und das dürften freilich wenige Dirigenten à vista, ist damit fertig. Da ähnliche Schwierigkeiten aber sich nirgendswo sonst vorfinden — wenigstens bis jetzt — da diese zusammengesetzten Tactarten die allgemeinste Unpopularität genießen, so ist eben nur zweierlei denkbar: entweder sind diese rhythmischen Studien rein ihrer selbst wegen da — dann muß aber der Titel Studien wegfallen als unlogisch und pretentiös, weil es dann hieße: diese Uebungsstücke sollen geübt werden, damit der Spieler diese Uebungsstücke spielen lerne — oder der Componist tritt damit als der Dr. Véron eines musikalischen Staatsstreichers auf, welcher vielleicht nächstens den Fünfvierteltact, den fundamental ungeraden Rhythmus, decretiren, und die seitherige im Vier- und Dreivierteltacte geschriebene Musik, welche man etwa beizubehalten genöthigt wäre, mit angemessener Verlängerung einzelner Tacttheile für die neue Form ausrecken lassen wird.

Im Interesse der allgemeinen Sicherheit nehmen wir das Erstere an. Die rhythmischen Studien von Hiller sind übrigens an und für sich interessante, gediegene Musikstücke, wie man sie von dem seit lange ziemlich schweigsamen deutschen Tonsetzer zu erwarten berechtigt ist; sie verdienen um ihrer selbst willen gespielt zu werden. Vor Allem müssen wir zuerst den Leser von der Anwendung der zusammengesetzten Tactarten darin, die eine eigenthümliche ist, in Kenntniß setzen. Es wechselt nämlich in Nr. 1 der $^4/_4$ mit dem dem $^5/_4$ Tacte, in Nr. 2 der $^2/_4$ mit dem $^3/_4$, in Nr. 3 der $^6/_8$ mit dem $^3/_4$, in Nr. 4 der $^4/_4$ mit dem $^3/_4$, Nr. 5 ist im $^5/_4$ Tacte schlechtweg geschrieben, Nr. 6 läßt den $^3/_4$ mit dem $^2/_4$ und Nr. 7 den $^6/_8$ mit dem $^9/_8$ Tact gemischt erscheinen. Diesen Wechsel, der in Nr. 3 jedoch nur ein qualitativer Wechsel des Accentes, kein quantitativer des Zeitmaßes ist, darf man sich nicht als durch ein regelmäßiges Alterniren der beiden Tactarten mit einander normirt denken. Ein solches findet sich meist nur im ersten Motiv, wo Vordersatz und Nachsatz einander vollkommen entsprechen, (eine Ausnahme auch hiervon macht Nr. 4); wo es durchgängig stattfände,

hätte der Componist nur eine einzige Tactart vorzuzeichnen gebraucht, einen $^{7}/_{4}$, $^{9}/_{4}$, $^{15}/_{8}$ Tact, wie er es in Nr. 5, die sich ununterbrochen im $^{5}/_{4}$ Tacte bewegt, auch gethan hat; der etwaige Zweifel, ob z. B. in diesem letzteren Rhythmus, der auch den Stücken 2, 6 und 9 zu Grunde liegt, der zweite Accent auf das dritte oder vierte Viertel fällt, wird durch den Character der Melodie jedesmal unschwer erledigt werden. Was nun unser Urtheil über den Grad von Berechtigung anlangt, welche wir dem Gebrauch dieser fremdartigen Tactarten zugestehen, so richten wir uns darin nach dem jedesmaligem Charakter des Stückes und zwar auf folgende einfache Regel gestützt: ist jener Rhythmus von der Melodie erzeugt, also aus einer gewissen Nothwendigkeit hervorgegangen, so heißen wir ihn gut; hat derselbe dagegen die Melodie erst aus sich heraus erzeugt und ist er demnach ein Werk der Berechnung, der Speculation, so verwerfen wir ihn. Gibt es z. B. etwas originell Volksthümlicheres, als den Fünfvierteltact in dem prächtigen Volksliede „Prinz Eugen, der edle Ritter"? Aus diesem Grunde gestehen wir den Stücken 1, 2 und 7 eine fast durchgängige Berechtigung zu; der ungewöhnliche Rhythmus tritt in ihnen mit einer gewissen inneren Nothwendigkeit auf; er verhält sich so schmiegsam zur Melodie, daß er keine Veränderung erleiden könnte, ohne daß auch dieser wesentlich Eintrag geschehen müßte. Zugleich zeichnen sich die genannten Stücke durch einen an den übrigen weniger anerkennenswerthen Fluß aus, sie sind dankbare, empfehlungswerthe Salonstücke. Nr. 3, in welchem die Tactarten $^{6}/_{8}$ und $^{3}/_{4}$ mit einander abwechseln, ist in der Erfindung nicht sehr bedeutend, übrigens aber die einzige, wirkliche Studie; die Nöthigung, den Tact bald in zwei, bald in drei Abschnitte zu zerlegen, kann eine recht nützliche Uebung abgeben; vermöge der in ihr auftretenden quantitativ ununterschiedenen Tactarten fällt sie nicht in die Kategorie der anderen; sie hat als Studie einen anderen Zweck als sich selbst, da ein Alterniren vom $^{6}/_{8}$ und $^{3}/_{4}$ Tact zu den minder seltenen musikalischen Vorkommnissen gehört. Das den Stücken 1, 2 und 7 gespendete Lob — wir vermuthen, daß die vom Autor vielleicht unbewußt geschaffenen Motive ihm die Anregung für die ganze Arbeit erst mitgetheilt — müssen wir den Nummern 4, 5, 6

versagen. Namentlich ist das Letztere auch musikalisch sehr nichtig und nüchtern, und wenn auch an Nr. 4 (Es moll) ein anmuthig weiches Gefühl und Wohlklang, an Nr. 5 (H moll) ein fließender Gesang zu rühmen ist, so scheint uns hier die „verstimmende", ja in der That verstimmende, Absicht die Hauptrolle zu spielen. Die ungewöhnlichen Rhythmen erscheinen hier unmotivirt; die natürlichen ($^4/_4$ bei 4, $^6/_8$ bei 5, und $^2/_4$ bei 6) wären hier viel besser und vortheilhafter angewendet, und mit Hinweglassung eines unnützen Anhängsels, Einschiebung einer Pause, oder Verlängerung einer Note käme etwas viel Ungezwungeneres, freilich dann auch Trivialeres zum Vorschein.* Da will denn Vieles nicht klappen trotz des sachverständig gehandhabten Mörtels, da gibt es viele Lückenbüßer, die zweiten Motive sind lahm, die ersten zu kurz und daher unbefriedigend, an vielen Orten ist die nöthige Symmetrie mit Mühe hergestellt, was freilich einem Anderen als dem gewandten Hiller wohl noch weniger geglückt sein möchte, und unwillkürlich fiel uns da Gluck's bekannter Ausspruch vom „Maurer" und „Architekten" (in dem Briefe an Klopstock) ein.[1]

Im Ganzen hat uns das Erscheinen dieser Clavierstücke erfreut; wir dürfen sie als eine, wenigstens momentane Bereicherung der

* Wir glauben dem musikalischen Scharfsinne des Spielers, vielleicht sogar seinem ersten instinctiven Verfehlen des Rhythmus, diese „rhythmische Studie" überlassen zu können. B.

[1] Gluck an Klopstock. Wien, 10. Mai 1780. „Sie machen mir jeder Zeit Vorwürfe, das ich ihnen keine Explikation schickte, wie Alceste sollte producirt werden, ich würde es schon längst gethan haben, wenn ich es hätte praticable gefunden, was das Gesang anbelangt, so ist es leicht vor eine Person die Empfindung hat, sie darf sich nur den Tönen ihres Hertzens überlassen, allein die Bekleitung, derer Instrumente begehren so viele anmerkungen, das ohne meine Gegenwart nichts anzufangen ist, wenige Noten müssen gezogen, andere gestossen, diese halbstark, jene stärker oder schwächer producirt werden, ich geschweige das mouvement anzudeuten zu können. Ein wenig langsamer oder geschwinder verderbt ein ganzes Stück, dahero ich glaube, wertester Freynd, sie werden viel leichter ihre neye Ortographie denen Teutschen geläufig machen, als ich eine opera nach meiner Methode, zumahlen in ihrer Gegend, wo zuforderst die Setzkunst in Betrachtung gezogen wird und die Einbildungskraft wird verkönnet und verwünscht, dieweilen bei ihnen die mehrsten Tonkünstler nur Maurerer aber keine Architäkten sein wollen."

Clavierlitteratur bezeichnen. Der Clavierstyl ist modern; vom Elemente des Meisters, dem sie gewidmet, ist jedoch leider viel weniger darin, als von dem „vormärzlichen" eines Moscheles und selbst Ch. Mayer's. Sie verlangen zu ihrer Ausführung aber immerhin eine gewisse Volubilität, Sicherheit und Sauberkeit, zu ihrem Verständnisse ein feines musikalisches Gefühl, da ein solches (mit einer Nüance Chopin), das zu den Vorzügen dieser Stücke zählt, Sympathie beim Spieler finden will. Durch entschiedene Originalität glänzen sie gerade nicht; doch enthalten sie gute Musik ohne Reminiscenzen, und das ist nicht wenig gesagt; denn das ewige Mendelssohnisiren oder Schumannisiren, was jetzt fast unvermeidlich scheint, wenn es einem Menschen einfällt, „gute" Musik machen zu wollen, ist ermüdend, sehr ermüdend. Bei einem so tüchtigen Musiker, wie Hiller ist, braucht ferner wohl nicht erst erwähnt zu werden, daß er jeder an's Gewöhnliche streifenden musikalischen Phrase sorgfältig auszuweichen versteht. Bw.

O. Kraushaar.[1] Wilh. Kalliwoda.[2]

Op. 5. Lyrische Tonbilder für das Pianoforte. — Cassel, bei Luckhardt.

Op. 2. Sechs Charakterstücke. — Leipzig, bei Peters.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 36, Nr. 10, 5. März 1852.]

Kraushaar und Kalliwoda scheinen uns beide mit den vorliegenden Werken ihre Chausséegelder-Beiträge zur Erhaltung jener breiten Straße philisterhafter Mittelmäßigkeit zu entrichten, die kein Recht auf den Haß, wohl aber auf die Antipathie und dann praktisch auf das vollkommene Ignorirtwerden von Seite aller Derjenigen besitzt, welche eine hausbackene Alltäglichkeit mit dem Wesen und der Würde der Kunst für unverträglich halten. Jene Componisten

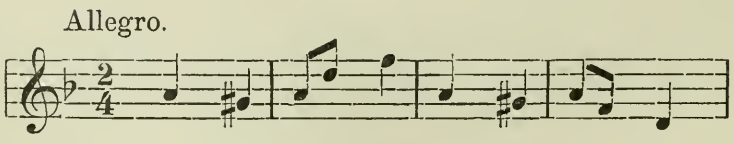
[1] Geb. 1812 zu Cassel, gest. 1866 daselbst. Verfasser von „Der akkordliche Gegensatz und die Begründung der Skala" (1852).

[2] Geb 1827 in Donaueschingen, gest. 1893 in Karlsruhe.

gehören beide unter die Kategorie der (musikalischen) Lederproducenten, eine sehr achtbare Handthierung, nur nicht da am Platze, wo es sich um das „Schöne", nicht um das „Nützliche" handelt. Deßhalb recensiren wir sie auch hier gemeinschaftlich, um das Nämliche nicht zweimal sagen zu müssen. Eine doppelte Schilderung des unerfreulichen Eindrucks zweier dürrer Steppen wird der Leser uns gerne erlassen. In solche Gegenden versetzen uns aber die genannten Werke. Ja, wenn in diesen Wüsteneien noch afrikanischer Sand und Samum und Sonnenbrand wäre, — doch da ist nichts als kühle, urprosaische Lüneburger Haide.

Das ist ein Componiren ohne alle Nothwendigkeit, ohne inneren Drang, ohne Individualität, selbst ohne jene Jugendlichkeit, welche die Befriedigung des bloßen Nachahmungstriebes in der frischen ungenirten Reproduction des Empfangenen bis zu einem gewissen Grade rechtfertigt, und kommt eben nur auf ein Präsentiren der sehr ordinären Früchte absolvirter Generalbaßstudien heraus. Die Quinten- Octaven- und Querstandsverbote halten, das kann ein Jeder; aber Ideen haben, welche nöthigenfalls die schreiendste Übertretung derselben rechtfertigen, das gibt erst die moralische Erlaubniß zum Produciren. Sonst bleibt dieses eben ein Luxustreiben, als welches wir das Componiren der beiden K. bis jetzt bezeichnen müssen.

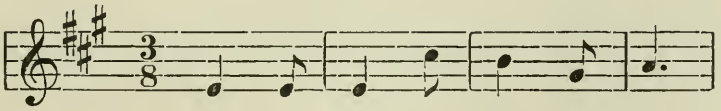
Dieser Luxus glänzt nun bei Kraushaar vorzüglich durch die Abwesenheit jeder Spur von Eleganz und gutem Geschmack. Oder ist Folgendes etwa ein krauses Gebahren:



So etwas niederzuschreiben, würde selbst Reißiger Bedenken tragen. Das ist Entreactsmusik. Und in diesem nichtswürdig bürgerlichen, provincialen Style geht es fort. Kann ein gewisses formelles Geschick und ein gewisser Fluß für solche Ohrfeigen entschädigen? — „Unruhe" und „Beruhigung", „Streit" und „Versöhnung" sind die Überschriften dieser Tonbilder. Nun ja, der Charakter ist getroffen,

das war auch keine schwere Aufgabe; aber wer sind die Subjecte, die solche lyrische Empfindungen ausströmen? Das können nur Epiciers oder Personen eines Kotzebue'schen Lustspiels sein. Doch genug. Was den Clavierstyl anlangt, so läßt er auf eine sehr beschränkte Kenntniß des virtuosen Elementes schließen. — Des Verlegers Luckhardt große Thätigkeit ist zu rühmen.

W. Kalliwoda — ein Sohn des bekannten Componisten dieses Namens — hat eine ungleich bessere musikalische Erziehung genossen als Kraushaar. Es finden bei ihm jedoch nicht minder unsere obigen allgemeinen Bemerkungen ihre Anwendung; denn, ist die Sphäre, in der er sich bewegt gleich eine höhere, und ließe sich bei Opus 2 vielleicht noch Entwickelung eines schlummernden Talentes erwarten, so leiden seine vorliegenden Genüsse an dem nämlichen greisenhaften Erfindungsmangel, an der nämlichen Leidenschaftslosigkeit, Unfrische und Ideenmattigkeit. Das ist um so bedauerlicher, als die Ausführung ebenfalls von formellem Geschick und Kenntnissen zeugt. Die vier ersten Stücke: Romanze, Scherzo, Lied, Pastorale bekunden einen Eklektiker, der sich auch nationell nicht beschränkt, obwohl er doch eigentlich specifisch deutsche Musik machen will. Auf Seite 7 erscheint in Tact 15 und 16 plötzlich ganz naiv die Normaeinleitung. Dieses Stück (Nr. 3) enthält übrigens ein paar hübsche Wendungen in der Melodie. — Ein sehr claviermäßig brillantes, musikalisch sogar recht anmuthiges Stück ist dagegen das Lied Nr. 5. Nur Eines vernichtet völlig seinen Werth: es ist eben eine reine Mendelssohniade. Am Schlusse desselben bedauern wir Ländlichkeiten in folgendem Style begegnen zu müssen, welche nicht eben zierend sind, auch durch die eleganteste Begleitung nicht gehoben zu werden vermögen:



Auch die zwei Schlußaccorde sind ungeschickt für das Clavier gelegt, sie klingen nicht. Musterhaft ist der Styl Henselt's für solche Arpeggien. — Nr. 6 Notturno „döhlert" ziemlich stark, ist aber gut gearbeitet. Die Behandlung des Instrumentes ist moderner, d. h.

besser, als bei Kraushaar. Bei Nr. 4 ist auf Seite 9, Tact 13, eine sehr unclaviermäßige Violinpassage zu rügen.

Im Ganzen zeigt sich W. Kalliwoda nicht guten Geschmacks unfähig; er bewähre ihn vor Allem dadurch, daß er gar nicht mehr oder doch wählerischer componire, falls er durchaus componiren will. Nach dem Vorliegenden kann ihm jedoch noch keine Berechtigung dazu vindicirt werden.

Bw.

J. C. Keßler.[1]

Sonate pour le Piano (Es dur) dediée à la mémoire de son cher ami F. Chopin. Op. 47. Wien, Mechetti.

[24 Études. Op. 20. Wien, bei Haslinger.]

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 36, Nr. 21, den 21. Mai 1852.]

Der Name Keßler hat bei den Kennern des Entwickelungsganges der neueren Claviermusik einen guten Klang. Keßler ist als Clavierconponist ein verbindendes Mittelglied zwischen Hummel und Chopin. Obwohl zu keinem außerordentlichen Rufe gelangt, ist er doch von einflußreicher Bedeutung gewesen, indem er der modernen Claviertechnik wesentlich vorgearbeitet hat. Durch die das seinige überragenden productiven Talente seines Vorgängers und Nachfolgers bereits etwas unter seinen Werth herabgedrückt, vermochte er namentlich darum zu allgemeinerer Geltung im Publikum nicht zu gelangen, weil mit der Ausführung seiner Compositionen nicht gewöhnliche technische Schwierigkeiten verbunden sind, die sie den meisten Dilettanten ebenso unzugänglich, als tüchtigen Clavierspielern von Profession unumgänglich machen. Das letztere gilt namentlich von seinen „24 Etüden" (Op. 20. Wien, bei Haslinger) die Hummel gewidmet sind, aber in der Technik bereits weit über ihn hinausgehen. Diese Etüden sind Keßler's rühmlichstes Werk und werden ihren Autor unstreitig überleben. Chopin's Etüden, an musikalischem Werth zwar ungleich bedeutender, können darum

[1] Geb. 1800 in Augsburg, gest. 1872 in Wien.

doch die Keßler's nicht entbehrlich oder überflüssig machen; ebensowenig vermögen es die sehr beliebten Studien Moscheles', der allerdings an Eleganz, Gefälligkeit und Feinheit in den Details Keßler übertrifft und aus diesen Gründen sich bei Dilettanten stets leichter insinuiren wird, dagegen an einfacher edler Melodieführung, an kräftiger und interessanter Modulation, vorzüglich endlich an praktischer Zweckmäßigkeit demselben entschieden nachsteht. Keßler's Etüden sind keine in diesen Titel eingekleidete Salonstücke kurzer Form, sondern hauptsächlich auf einen instructiven Zweck berechnete Stücke, technische Uebungen in strenger Durchführung einer jedesmal zu Grunde gelegten Figur bestehend, deren melodischer Fluß und harmonischer Reiz jedoch dieselben bei vollkommener Ueberwindung der Schwierigkeit — eine gewisse Ausdauer ist das allen gemeinschaftliche Hauptrequisit — auch zu wirkungsvollem Vortrage geeignet [macht]. Da dieses schätzbare Werk nicht so allgemein gekannt ist, als es verdient, so hielten wir es für Pflicht, bei Gelegenheit der Besprechung einer neuen Composition des Autors die Aufmerksamkeit der Leser darauf hinzulenken. Von älteren, diesen „24 Etüden" ungefähr zeitgenössischen Arbeiten Keßler's kennen wir noch einige Hefte „Impromptus" und eine treffliche „Toccata" (Cis moll), die wir ebenfalls als sehr gediegene Specimina des musikalisch wie pianistisch gleich vorzüglichen Verfassers bezeichnen müssen. — Die vorliegende Sonate ist dem Andenken seines verstorbenen Freundes und Compatrioten Chopin gewidmet; auf den physisch Ueberlebenden scheint jedoch nicht viel von der geistigen Hinterlassenschaft des Geschiedenen übergegangen zu sein; Keßler verhält sich in diesem Werk zu Chopin sehr progonenhaft, also anachronistisch, denn das ist doch gewiß ein Widerspruch mit der Thatsache des Ueberlebens, die eher einen Epigonen präsumiren läßt. Wir begegnen zwar an einzelnen Stellen einer gewissen Verwandtschaft mit dem Chopin'schen Styl, die sich zuweilen in der Rhythmisirung der Melodie (z. B. am Anfang des Adagio, S. 16) in Begleitungsfiguren, in jenen ziemlich banalisirten nach-Field'schen Verzierungen einer derselben bedürftigen, weil dürftigen, melodischen Phrase u. s. w. äußert, aber wo diese Verwandtschaft nicht aus der Gemeinsamkeit der (polnischen) Nationalität abgeleitet werden kann, reducirt sie sich fast immer auch auf bloße Äußerlich-

keiten. Von jenem ätherischen und dennoch so innig leidenschaftlichen Chopin'schen Geist, wie ihn uns vor kurzem Liszt durch sein treffliches Buch in Worten nachtönend gezeichnet hat, ist in der Keßler'schen Sonate sehr wenig zu spüren. Es fehlt der Composition überhaupt an Poesie. Keßler schreibt musikalisch sehr rein, aber etwas grob-materiell; jene bereits erwähnte mehr nationale als individuelle Eigenthümlichkeit seines musikalischen Ausdrucks, welche den zwei mittleren Sätzen, vorzüglich dem Scherzo noch am meisten Interesse und Reiz gewährt, hat einen rusticalen Anstrich, der verfeinert (polirt und sublimirt) hätte werden können. Der Mangel an zierlicher Detailarbeit ist zuweilen recht fühlbar; besonders hervorstechend wird er noch durch die, soll man es Pedanterie nennen? des Verfassers, unaufhörlich viertactige Perioden einander succediren zu lassen; das ermüdet unwillkürlich und erregt den Argwohn sehr kurzathmiger Conception. Im ersten Satz und dem Finale (in Rondo-Form), namentlich letzterem geht Keßler entschieden bis zu Hummel zurück und zwar, abgerechnet den freilich moderneren Claviersatz (vom Finale dürfte das nicht behauptet werden), bis zu einem einiger altmodiger Einzelnheiten entkleideten aber dennoch ziemlich simplificirten Hummel. Ein solcher Rückschritt scheint uns seiten Keßler's eben so wenig consequent als geschmackvoll und zeitgemäß, und deutet sicher auf ein bedeutendes Nachlassen und Erschlaffen der Erfindung.

Die Claviersonatenfabrikation ist im Allgemeinen ein entschieden vormärzliches Geschäft. Mendelssohn selbst, der doch sonst keine Gattung von Kammermusik in den hergebrachten Formen uncultivirt ließ, hat wohlweisliche Scheu getragen, mit Beethoven in die Schranken treten zu wollen, dessen Claviersonaten (namentlich die späteren) dem Pianisten und Musiker noch für Decennien hinreichenden Stoff zu Studium, Genuß und Erbauung bieten. Im Vergleich mit den Beethoven'schen ist doch am Ende nichts, was seitdem von Claviersonaten erschienen ist, der Rede werth, mit Ausnahme etwa der Hummel'schen Fis moll-Sonate und dann allerdings der Werke eines Chopin und eines Schumann in dieser Gattung, Werke in welchen der so reiche und glänzende Gedankeninhalt verbunden mit einer interessanten Benutzung der neuen technischen Errungen-

schaften die für Clavierstücke im Ableben begriffene Sonatenform, trotz ihrer selbst, neu zu beleben und zu erhellen gewußt hat. Die neueren Clavierſonaten unbedeutenderer Componisten haben dagegen ganz und gar keine Berechtigung. — Bw.

Hector Berlioz.[1]

Benvenuto Cellini.

Oper in vier Acten, nach dem Französischen von A. F. Riccius.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 36, Nr. 14 u. 18, den 2. u. 30. April 1852.]

I.

Den 26. März 1852.

Am 20sten März fand auf der Weimarischen Hofbühne die erste Vorstellung, am 24sten darauf die erste Wiederholung des lang erwarteten und schon im Voraus viel besprochenen dramatischen Tonwerks eines französischen Autors Statt, der, trotz mancher Widersacher im Vaterlande, im rechtlichen wie factischen Besitz des Ruhmes ist, der Heros der Instrumentalmusik seiner Nation zu sein, und der, wie verschieden auch sonst die Ansichten deutscher Musiker über den Werth seiner productiven Leistungen in diesem Gebiete sein mögen, durch seine glänzenden Verdienste um die Kunst der modernen Instrumentirung sich bei allen Fachkundigen diesseits des Rheines seit geraumer Zeit den Rang einer ersten Autorität erworben hat. Berlioz' einzige[2] Oper „Benvenuto Cellini" hatte schon am 16ten Februar hier und in Deutschland überhaupt zum ersten Male als Festoper zur Feier des Geburtstages der Großherzogin in Scene gehen sollen; die bedauernswerthe Verzögerung der Aufführung schreibt sich von einer anhaltenden Indisposition des Hauptdarstellers her, zum Theil wohl auch von einer ziemlich offenbaren, schlechten Disposition für das von Franz Liszt in Angriff genommene Werk

[1] Geb. 11. Dec. 1803 zu Côte St. André, gest. 8. März 1869 in Paris. Vergleiche „Briefe" v. 1. II, 8. III, 22. IV, 23. V 52, Bd. I, S. 412, 421, 429, 431, 434, 437.

[2] Als dieser Aufsatz erschien, waren „Die Trojaner" und „Beatrice und Benedict" noch nicht geschrieben.

seitens anderer zu der Herstellung desselben leider unumgänglicher cooperirender Factoren.

Bei dieser Gelegenheit können wir die Widerlegung eines von principiellen Gegnern jeder Manifestirung von Liszt's künstlerischer Wirksamkeit in Weimar nach auswärts verbreiteten Gerüchtes nicht für überflüssig erachten. Man hat von hier aus in verschiedene Journale einzulügen gesucht, die Schuld der genannten Verzögerung sei den vor dem Einstudiren der Oper nicht gehörig veranschlagten und während desselben erst später klar gewordenen unermeßlichen Schwierigkeiten zuzuschieben, welche das Berlioz'sche Werk, namentlich den Sängern, und diesen zwar noch unter Begleitung der drohendsten Gefahr eines completten Stimmruins, zumuthe. Daran ist kein wahres Wort. So lange es Operncomponisten gibt, die mit ihren Arbeiten eine höhere künstlerische Intention als die des bloßen musikalischen Ohrenkitzels, eine dramatische Absicht verbinden und dieser vor anderen Rücksichten entschiedenen Vorrang ertheilen, anstatt sich auf eine dienstwillige Handlangerschaft zu Gunsten eines im musikalischen Drama unberechtigten Kehlenvirtuosenthums zu beschränken, ertönt darüber das alte, stets auf's Neue abgeleierte Klagelied schlechtbemäntelter Sängereitelkeit und Darstellerträgheit. Alle Operncomponisten, die dieser gediegeneren künstlerischen Richtung angehörten, Gluck, Spontini, Weber u. a. hatten unter diesen in ihrer Einzelnheit unheilbaren Uebelständen zu leiden, und Berlioz, trotz einzelner Sünden gegen diese Richtung, Sünden, welche auf dem Gewissen derer lasten, die ihm diese Concessionen mit einem straßenräuberischen „aut-aut" abgedrungen, stellt sich mit seinem „Benvenuto Cellini" in die Reihe der Genannten, er gibt sich au fond als einen entschiedenen Bekenner des Gluck'schen Princips kund. Die Beschwerde über die Ueberanstrengung, eventuelle Stimmengefährdung der Sänger durch die Musik des „Cellini" ist aber besonders schon darum von ausgezeichneter Abgeschmacktheit, weil das Berlioz'sche Werk als eine komische Oper fast durchgängig in einem dem Charakter derselben entsprechenden Style gehalten ist und in seiner Dauer die Zeit von höchstens drittehalb Stunden nicht überschreitet, ein Umstand, welcher die Direction der großen Pariser Oper (Benvenuto Cellini wurde in diesem Theater im

September 1838 zum ersten Male aufgeführt) veranlaßte, dem „Cellini" ein großes fünfactiges Ballet nachfolgen zu lassen, das sich weniger zu der Oper als Dessert verhielt, als diese ihm gleichsam als Entré diente. Ferner läßt sich aber die Partitur in der Hand, Note für Note die möglichste Rücksichtnahme und Schonung für die Sänger, die Einhaltung einer angemessenen natürlichen Stimmlage in einem mäßigen Umfange und vor allem die große Discretion in der Orchesterbegleitung aller Solo- und Ensembleſtücke ohne Chor bequem nachweisen. Um nur Eines zu erwähnen: von jenem schmählichen Mißbrauch der Posaunen in der neuen französischen komischen Oper bei Auber und Adam hält sich Berlioz so fern, daß er diese Instrumente z. B. den ganzen ersten Act hindurch pausiren läßt. — Somit fiele denn die Behauptung, eine öftere Aufführung der Berlioz'schen Oper sei mit Nachtheilen für die Stimmmittel der Executanten jenseits der Lampen verbunden, als ein grundloses Gerede in sich zusammen; die Musik des Cellini ist weder von ermüdender Länge, noch erheischt sie angreifende Ausdauer durch eine aufregende Leidenschaftlichkeit, wie eine tragische Oper sie mit sich zu bringen pflegt; gegenüber den Anstrengungen, welche dem Sänger in mancher sehr beliebten modernen Oper zugemuthet werden, erscheint sie sogar bequem, ohne darum minder dankbar zu sein. Dagegen verlangt die Berlioz'sche Musik von den Ausführenden freilich eine solide musikalische Bildung und eine Intelligenz, welche sich fähig erweist, die speciellen Eigenthümlichkeiten einer so ausgesprochenen Individualität, z. B. Berlioz' ungewöhnliche Rhythmen, den lebhaften Wechsel derselben, seine originelle Melodienführung in sich aufzunehmen und sie dem Geiste des Verfassers gemäß im Vortrage wiederzugeben. Wer allerdings den Geist eines Tonsetzers wie Berlioz schwer zu fassen vermag, dem wird es schwer, auch die Buchstaben seines Werkes zu behalten. Denn Berlioz in seinem Verhältniß zum Publikum — und das erste Publikum eines Tonsetzers bilden die Ausführenden seines Werkes — gehört zu Denjenigen, von welchen Custine sagt, qu'il faut de l'esprit pour leur en trouver.

Für die Schwierigkeiten des „Cellini", die sich bei einer näheren Betrachtung bedeutend reduciren, allerdings aber in einem gewissen

Maaße gegenüber jenen gewöhnlichen Theaterschlendrianopern, bei denen das handwerksmäßige Einstudiren genügt, nicht abzuleugnen sind, haben drei Wochen bequem hingereicht, um unter Liszt's eifrigen Bemühungen und dem namentlich von Seiten des Orchesters rühmenswerthen Eingehen auf dieselben, für alle bei der Aufführung in Anspruch genommenen Kräfte vollkommen überwunden zu werden. In den vermeintlichen Schwierigkeiten des „Cellini" kann also keine deutsche Bühne einen annehmbaren Vorwand finden, sich der Nachfolge des von dem Weimarischen Hoftheater gegebenen Beispiels zu entziehen. —

Schon die erste Vorstellung des „Benvenuto Cellini" ließ, während dieser für eine neue Oper vielfach gefährliche Abend fast immer den Charakter einer mehr oder minder Vertrauen erweckenden Generalprobe an sich zu tragen pflegt, die Haupterfordernisse einer richtigen Ausführung Berlioz'scher Musik: Präcision und Correctheit in der Nüancirung nirgends vermissen. Namentlich hat sich unsere wackere Hofcapelle hier mit glänzendem Ruhm bedeckt und sich zu der Höhe jenes Collectiv-Virtuosen emporgeschwungen, der durch das Orchester bei Berlioz realisirt sein will. [Besprechung der Ausführung.]

Die musikalische Leitung des Ganzen war gewiß die schwerste und hier in Weimar speciell die undankbarste Aufgabe. Wir glauben nicht, daß abgesehen vom Componisten irgend ein anderer der gegenwärtig activen Dirigenten derselben so gewachsen sein möchte wie Franz Liszt. Diesen deßhalb besonders zu rühmen, hieße „Eulen nach Athen tragen", oder um das Sprichwort zu localisiren, „Hofräthe nach Ilm-Athen tragen".

Und das Publikum, wie verhielt es sich bei der Sache? — Fällt die Haltung des Publikums, das bei einer gedeihlichen und naturgemäßen Entwickelung von Kunstinstituten, überhaupt von Kunstzuständen, ein unstreitig so bedeutendes Gewicht in die Wagschale legt, nicht auch in das Bereich der Kritik? Wenn ein Publikum sich die höchste Gerichtsbarkeit über Kunstwerke und künstlerische Leistungen vindicirt, und seine Spenden von Lob oder Tadel, Ruhm und Vergessenheit als höchste Remuneration dafür pronirt, und dies ist der Fall, gewiß hat dann auch der Kunstverständige volle

Berechtigung, die Haltung eines Publikums zu kritisiren, zu untersuchen, ob der soi-disant höchste Richter überhaupt urtheilsfähig ist und ob seine Richtersprüche irrig oder wahrheitsgemäß ausgefallen sind. Unser heutiges Theaterpublikum aller Orten, an der Nichtswürdigkeit unseres ganzen Theaters, also der Oper speciell jedenfalls ein gravirter Mitschuldiger, rechtfertigt mit wenigen Ausnahmen die stärksten Zweifel an seiner kunstrichterlichen Competenz: das vielköpfige Ungeheuer ist trotz der vielen Köpfe meist kopflos, und sein hauptsächlichstes Prädikat jenes kurze Eigenschaftswort, das sich auf seine letzte Silbe reimt. Das Weimarische Theaterpublikum ist nicht besser noch schlimmer gerade als ein anderes; im Verlauf der Zeit hat der reinigende und belebende Einfluß von Liszt's künstlerischem Wirken sogar eine kleine Minderheit sich heranbilden sehen, die entschieden guten Geschmack und ein höheres Interesse als das der bloßen Unterhaltungslust an den Tag legt; aber der Hauptbestandtheil bleibt doch auch hier wie überall unfähig jeden Genusses, zu dem es nicht passiv wie das Pferd zur Krippe schreiten kann, unfähig sich an etwas zu freuen, das ihm nicht seine eigene Mittelmäßigkeit wiederspiegelt, dabei vorurtheilsvoll, mißtrauisch und obendrein noch meinungs- und leidenschaftslos. Dieses Publikum nun, wie wir es eben nicht schmeichelhaft aber treu geschildert, besuchte die erste Vorstellung des „Cellini" in einer Stimmung, gemischt aus natürlicher Neugier und einem, Dank der hiesigen Localpresse, die es stereotyp für gut findet, jede Manifestirung von Liszt's Thätigkeit im Voraus schlecht zu finden, vielfach geschürten ungünstigen Vorurtheil gegen das neue Werk. „Eine in Paris gefallene Oper wagt man uns vorzuführen, eine Oper, von der es klar ist, daß sie die Stimmen unserer Lieblingssänger ruiniren wird": so ungefähr ließen sich diese Vorurtheile resümiren. Leicht begreiflich ist es, daß ein so gelauntes Publikum von Berlioz'scher Musik nicht angeheimelt oder enthusiasmirt werden konnte; im Gegentheil, mit Ausnahme der Musikstücke leichterer, frivolerer Gattung und der beiden stark applaudirten Ouvertüren, fühlte man sich sehr unbehaglich, befremdet, „bewildert". Die erste Aufführung des „Cellini" wurde daher ziemlich kalt und schweigsam aufgenommen; doch befanden sich die Hörer sichtlich unter dem unfreiwillig eingestandenen Drucke einer ihnen nicht blos

imponirten, sondern ihnen unwillkürlich imponirenden Erscheinung. Die zweite Vorstellung, etwas spärlicher besucht, ging jedoch unter dem, sämmtlichen Musiknummern und den dramatischen Hauptmomenten gewährten, lebhaftesten Beifalle vorüber. Mancher Besucher der Wiederholung wurde veranlaßt, seine erst voreilig gefaßte Meinung wesentlich zu modificiren. Eine dritte, bald erwünschte Vorstellung wird das Uebrige thun, d. h. wird dem Werke wenigstens einigermaßen die verdiente Anerkennung verschaffen, zu dessen Verständniß, wie der Pariser Referent Joseph d'Ortigue sagt, nicht eine erste sondern zehn erste Vorstellungen kaum genügen können. Populär wird der „Cellini" auf unserer Bühne nie werden können; das Drama, obgleich kurzweilig, enthält zu wenig Fesselndes und keine einzige spannende und ergreifende Situation, und da vermag denn auch all das Feuer und der Schwung der Berlioz'schen Musik das Publikum nicht zu elektrisiren. Doch wird sich die Oper — nach dem terminus technicus — auf dem Repertoir halten.

Man hat es von verschiedenen Seiten curios und sonderbar gefunden und seine mehr oder minder geistlosen Glossen darüber gemacht, daß Liszt eine vor bereits fünfzehn Jahren in Paris „durchgefallene", nach drei Aufführungen ad acta gelegte Oper von Berlioz in Weimar zur Aufführung empfohlen und gebracht. Vor Allem kann das Fiasco einer Oper an einem Orte durchaus nicht maßgebend zur Beurtheilung ihres Werthes sein. Es wäre eine interessante Aufgabe, alle die Meisterwerke aufzuzählen, die das Publikum bei ihrer ersten Aufführung zu verwerfen beliebt hat; wir führen hier nur kurz an Don Juan [in Wien], Figaro, Barbier von Sevilla, Euryanthe und wollen diese Liste ein andermal vervollständigen[1]. Ferner kann das Fiasco des Werkes eines namhaften Componisten in der Pariser großen Oper für den, der das Gemachte der dortigen Succesſe kennt, verbunden mit dem Umstande, daß „Benvenuto Cellini" nur drei Vorstellungen in Paris erlebt hat, also viel weniger als jede durchgefallene Oper, die man vor ihrem Begräbnisse doch so oft gibt, bis sich der größere Theil des Publi-

[1] Bülow hätte „Fidelio" anführen können; die ersten Aufführungen von Figaro, der glänzend, wie von Euryanthe, die gut aufgenommen wurde, sind versehentlich von ihm genannt.

kums damit bekannt gemacht und unwiderruflich den erstgefällten Verdammungsspruch bestätigt hat, nur zu Gunsten des gefallenen Werkes sprechen. Berlioz' Oper ist aber in Paris gefallen als ein Opfer des Coteriewesens, das von jenem dreiköpfigen bissigen Cerberus[1] ausgeht, welcher eifersüchtig den Eingang der großen Pariser Oper seit zwei Decennien bewacht. Und das edle Dreiblatt hat ganz weise gehandelt, indem es sich einen Rivalen vom Leibe hielt, der sehr gefährlich werden konnte; „Benvenuto Cellini" ist ein Werk, daß, trotz vielem Unerbaulichen, mehr künstlerischen Werth, weit mehr Geist, Adel und Originalität enthält, als irgend eines der weltberühmten Producte jener Triarchen. „Benvenuto Cellini" würde vielleicht Nachfolger erhalten haben, die noch gefährlicher hätten werden können; ein neuer Versuch unter so schmählichen Bedingungen wie das erste Mal wurde Berlioz auf immer verleidet (das Buch war ihm z. B. aufgedrungen worden[2]). —

Die Aufführung des „Cellini" in Weimar durch Liszt ist ein feierlicher Protest gegen das gänzliche Ignoriren und Verkennen eines dem deutschen Geiste so nahe verwandten Künstlers wie Berlioz. „Cellini" ist kein dramatisches Kunstwerk im höheren Sinne, es ist vielleicht nur die dramatische Studie eines musikalischen Genies. Genie ist aber Berlioz nicht abzusprechen; der zwingende, innere Schaffensdrang, die Originalität und Neuheit, die Energie und Potenz, die freie, so unabhängig entwickelte Selbstständigkeit des Styles, denen wir in seinen Werken begegnen, drücken diesen den Stempel des Genies auf. Cellini ist eines derselben, in denen der Geist Berlioz' so prägnant zur Erscheinung gelangt, daß die Kenntniß dieses Geistes wesentlich durch die seiner Oper mit bedingt wird. Hier und da hört man wohl anderswo eine Symphonie oder Ouvertüre von

[1] Vermutlich Auber, Halévy, Meyerbeer.

[2] Die 1882 (Paris, C. Lévy) erschienenen »Lettres intimes« von Berlioz beweisen, daß dem nicht so war. S. 147 schreibt der Komponist, er hätte für eine komische Oper in 2 Akten „Cellini" gewählt »dont le caractère me fournit un texte excellent sous plusieurs rapports« und S. 151 von den von ihm aufgeforderten Textdichtern: »ils m'ont fait à eux deux le plus délicieux opéra-comique qu'on puisse trouver.«

Berlioz als Seltenheit: zuerst ein größeres Werk von ihm, wie den „Cellini", in Weimar zur Aufführung gebracht zu haben, ist ein unbestreitbares Verdienst Liszt's, eine Ehre für Weimar, die man hier vielleicht nicht anerkennen wird, die es aber darum wahrhaftig nicht weniger ist. —

II.

Wir haben in dem Vorhergehenden das Bedenken geäußert, dem „Cellini" als Ganzen das Prädikat eines Kunstwerks im höheren Sinne beizulegen. Dies wollen wir hier nun näher motiviren.

Man würde uns gänzlich mißverstehen, wollte man aus diesem Bedenken ein den hohen künstlerischen Werth des musikalischen Theiles der Oper in Frage stellendes oder nur schmälerndes Votum ableiten, diesen Zweifel mit jenen banalen, unüberlegten und daher mehr als wohlfeilen Vorwurfsphrasen der Halbgebildeten concordiren lassen, welche die Berlioz'sche Musik überhaupt der Zerrissenheit und Verschrobenheit beschuldigen, weil ihre eigene Intelligenz nicht auf dem erforderlichen Niveau steht, um die Einheit und Ursprünglichkeit derselben zu erkennen.

Ebenso wenig schließen wir uns aber auch in diesem Urtheile Denjenigen an, welche allerdings ohne allen Aufwand von Gründen, dem Talent Berlioz' die Befähigung zu dramatischen Arbeiten streitig machen wollen und den „Cellini" als ein Instrumentalwerk darzustellen suchen, in welchem die Singstimmen der handelnden Personen nur als Zierrath zur Vermanichfaltigung des Klangcolorites des Orchesters figurirten.

Um die Bezeichnung eines dramatischen Kunstwerkes zu verdienen, muß eine Oper noch ganz andere Erfordernisse befriedigen, als den Nachweis des Nichtvorhandenseins der eben genannten musikalischen Mängel, die den Glanz der Berlioz'schen Arbeit nicht verdunkeln. Die Hauptbedingung eines musikalischen Dramas ist und bleibt vor allem das richtige Verhältniß von Dichter und Componist, möge die Oper nun nach Stoff und Behandlungsweise in die Gattung der komischen oder der tragischen Oper einschlagen. Das Vermissen dieser Grundbedingung,

einer Bedingung, nach welcher zur Zeit der Entstehung dieses Werkes und seiner ersten Aufführung in Paris freilich noch nicht gefragt wurde, weil man im ganzen blüthenreichsten Opernirrthume eben tiefst befangen war, hält uns wesentlich ab, den „Cellini" für ein Kunstwerk im höheren Sinne zu erklären.

Das Mißverhältniß der beiden Factoren der Oper zueinander liegt im „Cellini" übrigens durchaus nicht so klar auf der Hand, als in einer Menge anderer Opern. Das Libretto des Cellini — wir haben natürlich das Original, das französische der HH. Léon de Wailly und Auguste Barbier im Sinne, denn die Verdeutschung des Herrn Riccius, mit wie viel Fleiß und Überlegung sie auch gearbeitet [ist] und so sehr ihr auch ein relativer Werth zugesprochen werden darf, bleibt eben doch eine matte Übersetzungslimonade — dieses Libretto hat verschiedene Vorzüge aufzuweisen vor den meisten neueren Exemplaren seiner Gattung und kann daher nicht so schlechthin verworfen werden, wenn es auch in Erwägung der Unanklagbarkeit der Fatalität und seiner Priorität vor der Composition die Schuld an denjenigen Mißständen vornehmlich wird tragen müssen, welche den „Cellini" zu keinem Kunstwerk im höheren Sinne sich erheben lassen.

In der That, es verdient das Textbuch des „Cellini" in mehr als einer Rücksicht eher gerühmt als getadelt zu werden. Der gewählte Stoff ist ein edler, würdiger; der Held ein Künstler, dessen Persönlichkeit ebenso interessant an sich, als für die Zeitgeschichte durch seine Memoiren merkwürdig, dessen Name durch die monumentalen Kunstwerke, die er der Nachwelt überliefert hat, bleibend ruhmvoll geworden ist. Die Zeit, der die Handlung angehört, das sechzehnte Jahrhundert, in welchem wenigstens im Privatleben noch Leidenschaften sich bethätigten, die dem entpoetisirenden Einflusse der Reformation noch nicht erlegen waren, so wie der Schauplatz dieser Handlung, die ewige Stadt, geben ferner einen möglichst vortheilhaften Rahmen für den Helden ab, der auch bei den gebildeteren Deutschen durch die meisterhafte Übersetzung seiner Memoiren vom „großen Heiden" beinah populär geworden ist. Eignet sich nun auch die aus „Cellini's Leben" entnommene Episode vom Perseus-Gusse unter den die Vollendung des Cellini'schen

Meisterwerkes begleitenden, d. h. erschwerenden Umständen mehr zum Epos als zum Drama, constituirt das Daß und das Wie der Ausbeutung dieser Episode zu einem dramatischen Hauptmotive gerade einen der Hauptmängel des Textbuches, so enthält die Opera semi-seria noch andere Ingredienzien, noch andere leitende Gedanken, von denen wir namentlich Einen hervorheben möchten, dem der Umstand, daß er vom großen und groben Haufen erstlich vielleicht gar nicht verstanden und dann wahrscheinlich nicht sonderlich goutirt werden dürfte, nicht zur Unehre gereichen kann. Dem ächten Künstlersinne wird dieser Gedanke dagegen nicht antipathisch sein; er wird ihn zu schätzen wissen. Natürlich setzen wir bei der Gesinnung eines ächten Künstlers voraus, daß derselbe frei von dem Fehler der Selbstüberschätzung, freier noch vom Laster des Neides sei, d. h. daß er nicht zu seinen Gunsten ein fiat applicatio von dem Princip, um das es sich hier handelt, rufe, wenn ihn nicht künstlerisches Genie zu dieser Prätention berechtigt, und daß, befindet er sich in dem Falle, zu der eventuellen Selbsterkenntniß seiner Inferiorität gelangt zu sein, er darum nicht triangelfreundlich [?] die Geltendmachung dieses Princips bei höheren und begabteren Künstlern bekämpfe. Dieses Princip ist einfach das der socialen und politischen Ausnahmestellung des Künstlers, erweitert, überhaupt das der Berechtigung einer Geistesaristokratie zu gewissen Privilegien, deren Ausübung eine zeitweilige Suspension des sogenannten Rechtszustandes involvirt, und die daher niemals zu Zunftprivilegien ausgedehnt, sondern jedes Mal nur an einzelne Individuen verliehen werden können.

Im „Cellini" stellt sich die Sache so dar: Cellini entführt während des Carnevals seine Geliebte, die Tochter des päpstlichen Schatzmeisters Balducci und tödtet im Gewühl der Menge einen ihm von seinem feigen Rivalen, Fieramosca, der Cellini's Entführungsabsicht durch eine trügerische Verkleidung sich selbst zu Nutze machen will, vorgeschobenen Raufbold (Pompeo). Cellini gelingt es, sich nach dieser That zu retten, und seine Freunde und Schüler bringen ihm unterdeß die Geliebte in sein Haus. Doch als Beide vereinigt ihre Anstalten zur Flucht zu treffen beginnen, wird diese durch das Eintreten des Vaters der Entführten und

des Rivalen, der als Kläger wegen des getödteten Freundes auftritt, vereitelt. Das Temperament des Helden läßt uns nun zwar hoffen, er werde nach Erschöpfung aller Mittel zu einem gütlichen Vergleich, auf irgend eine andere Art mit seinen beiden Gegnern zu Ende kommen — doch der unerwartete Besuch des Cardinals Salviati in der Werkstätte des Cellini schneidet jeden möglichen Versuch zur Rettung ab. Diesen führt zwar nur das Kunstinteresse zu Cellini, indem er nur um sich nach der Erfüllung des seinem Clienten gegebenen Auftrags, der Vollendung der vom Papste bestellten Perseusstatue, für welche er zur Ermunterung dem etwas liebeträgen Künstler bereits manchen Vorschuß geleistet, zu erkundigen kommt; aber die heftigen Klagen von Cellini's Feinden, die er hier antrifft, machen den wohlwollenden Mäcen des Künstlers plötzlich zum rauhen Richter des Menschen Cellini. Da tritt ihm, innerlichst empört über diese Scheidung des Menschen vom Künstler, des Künstlers von seinem Kunstwerke und von der Kunst überhaupt, im Hochgefühle seiner Würde als Priester einer Offenbarung des Göttlichen, die bereits damals anfing wenigstens ebensoviel Respect wieder zu beanspruchen als jene andere Offenbarungs-Religion, Cellini entgegen, bereit in erhabenem Unwillen sein Kunstwerk mit einem Hammerschlage zu zertrümmern, falls der Cardinal seine Drohung erfüllte, einem Anderen die Vollendung desselben übertragen und den Schöpfer desselben als Verbrecher behandeln zu wollen. Unwillkürliche Ehrfurcht erfaßt den Priester der Religion vor dem Priester der Kunst, das heitere Griechenthum trägt in dem Cardinal einen Sieg davon über das staatsstrenge Römerthum. Unter der Bedingung, daß Cellini sein Kunstwerk noch vor dem nächsten Abendroth vollendet habe, schenkt ihm der Cardinal Verzeihung für sein Vergehen, gewährt ihm Fürsprache bei Balducci zu seiner Verbindung mit dessen Tochter. Cellini löst diese Bedingung unter mannichfachem Kampf gegen allerlei Hindernisse und Widerwärtigkeiten.

Ziehen wir die Moral hieraus, so ist es wohl jedenfalls diese: die Kunst steht über aller Moral; der Künstler, der würdige Priester seiner Kunst, hat, sei er im Übrigen auch wie er wolle, gerechten Anspruch auf höhere persönliche Geltung als der einfache

gute Mensch und Bürger. An dem Leben eines Künstlers ist mehr gelegen als an dem jedwedes anderen Nichtkünstlers; darf man schon sagen, daß die Existenz eines großen Kunstwerkes nicht zu theuer erkauft wäre mit den Existenzen unterschiedlicher menschlicher Monaden, und dürfte dieser Behauptung wohl kein vernünftiger, stichhaltiger Widerspruch entgegenzusetzen sein, so läßt sich um so weniger etwas gegen die Forderung einwenden, daß der Künstler, der Inhaber jener schöpferischen Kraft als der Erzeugerin einer unbestimmbaren Anzahl möglicher Kunstwerke, gewisse Vorrechte in der bürgerlichen Gesellschaft genieße, und — warum nicht unter diesen auch eine bedingte Straflosigkeit für gewisse von ihm gegen diese Gesellschaft verübte Vergehen? So logisch und so gerecht es nun auch erscheint, daß ein Exceptionelles, wie der Träger künstlerischer Begabung, demzufolge auch exceptionell im Leben gestellt werde, so sind wir doch darauf gefaßt, daß Mancher aus dem Publikum gegen die allerdings mehr grüne als graue Theorie, daß der Künstler außer dem Gesetze stehe, zu protestiren sich bemüßigt fühlen wird. Es ist dies eine ganz naturgemäße Consequenz aus der schiefen Stellung, welche unser modernes Publikum dem Künstler gegenüber einzunehmen gewöhnt worden ist. Um nicht dem Anscheine Raum zu geben, als wollten wir das Publikum als unsere derzeitige bête noire zu Tode reiten, geben wir sogleich von vornherein zu, daß der Künstler es ist, der die Schuld an der Verkehrung seines Verhältnisses zum Publikum trägt.

Seit Rossini ist die Dictatur im Reiche der Tonkunst vom Künstler niedergelegt und dem Publikum übertragen worden. Der Krittelnde, nicht einmal mehr ursprünglich naiv Genießende — natürlich, weil er das stereotype Object des Genusses eben in- und auswendig kennt und die von ihm bestellte Arbeit (eine nicht von ihm bestellte weist er zurück) nun untersucht, ob sie die Postulate seiner Anordnungen erfülle oder nicht — dieser krittelnde genußunfähige Genießende ist Gesetzgeber geworden anstatt des producirenden, nun freilich zum Handwerker degradirten Künstlers. Geringschätzung, ja gänzliche Verachtung des Künstlers von Seiten des Publikums als Lohn für die Wegwerfung des Künstlers, d. h. seine Unterwerfung unter den Geschmack und die Laune des auch in

seinen Anforderungen erfindungsimpotenten Publikums ist hiervon wieder eine ganz natürliche Folge. Der moderne Künstler soll „amüsiren", soll die Anstands halber durch die classischen Meister, zu deren Zeit das Verhältniß ein anderes war, auszustehende conventionelle „Langeweile vertreiben", die Kunst ist dazu da, um „Vergnügen zu machen", das Kunstwerk soll „plaisirlich" sein und der Künstler im Grunde nur den Beruf eines „veredelten Hanswurstes" ausüben. Wie kann es da mit der Würde und Heiligkeit der Kunst und ihrer Priester aussehen, wenn „Künstler" diese Hanswurstsrolle ohne alle Scheu acceptiren, wenn „Aesthetiker" diese Grundsätze als die alleingültigen öffentlich predigen und auf theoretischem Wege zu sanctioniren suchen!

Wir haben für diese zwar unerquickliche aber sehr naturgetreue Schilderung die Gunst beiläufiger Einschmuggelung in Anspruch genommen, trotzdem sie nicht in unmittelbarer Beziehung zu dem Gegenstande unserer Besprechung steht, und dies deßhalb, weil sie uns indirect auf die bestimmtere, deutlichere Erörterung der Eingangs dieses Artikels aufgestellten These hinleitete. Wenn wir dort aussprachen, Benvenuto Cellini sei kein Kunstwerk im höheren Sinne, so heißt das für uns: es ist als Kunstwerk zu unvollkommen und in seiner Totalität zu verfehlt, um dem Publikum der Zukunft genügen, zu edel und geistvoll, dem Publikum der Gegenwart sympathisch sein zu können. Die Handlung — ist einfach, durchsichtig, natürlich; die Ausführung einzelner Charaktere sowohl als die Situationen höchst drastisch; der Styl, d. h. die Diction, warm, lebensvoll und reich an frischer, witziger Komik. Bei solchen leider jetzt nicht eben oft selbstverständlichen Vorzügen hätte das Publikum vernünftigerweise keinen Grund, seine Ansprüche für nicht befriedigt zu erklären — die deutsche Uebersetzung hat diese Vorzüge zwar abgeschwächt, aber nicht aufgehoben — um so weniger, als dasselbe sich bei anderer Gelegenheit mit so unbedenklicher Toleranz sachunverständig äußert. Auch sind wir der festen Ueberzeugung, daß das Libretto des „Cellini" mit einer Flotow'schen Musik z. B. verkuppelt, höchst beifällig aufgenommen und von glänzendster Wirkung gewesen sein würde; das Flotow'sche Princip „durch den musikalischen Ausdruck

einen dem bloßen Worte nicht mehr erreichbaren Grad von Gemeinheit zu erzielen" würde dem Textbuche, der Handlung, für ihren Mangel an modernem Materialismus und der dazu gehörigen Portion Sentimentalität die Wimper der Nachsicht zugesenkt haben. Umgekehrt würde man sich vielleicht die Berlioz'sche Musik eher gefallen lassen, trotz ihrer Geistigkeit und Nichttrivialität, wenn als Held der Oper statt der noblen, leidenschaftlichen Künstlernatur einer kunstgeschichtlichen Persönlichkeit etwa die mythische Schänkwirthsnatur eines historischen verrückten Schneiders fungirte, wenn statt römischer Carnevalsscenen der pikantere Thé dansant von todten Nonnen oder dergleichen das Auge oder die nur für das Abgeschmackte empfängliche Sinneneinbildungskraft des Zuschauers ergötzte, u. s. w.

Dasjenige Mißverhältniß, welches sich in dem hier Gesagten zwischen Textbuch und Musik für den nach dem Eindrucke des Werkes im Publikum Urtheilenden ironisch so zu Tage stellt, ist nun allerdings nicht identisch mit dem, welches eine ernsthafte Kritik zu rügen hat. Nachdem wir die Vorzüge des Textbuches signalisirt, wollen wir, ohne darum den Standpunkt des musikalischen Dramas der Zukunft auf eine vor fünfzehn Jahren geschriebene Oper anwendbar zu machen, die Mängel desselben veranschaulichen. Der Hauptfehler liegt in der Behandlungsweise des Stoffes, der an und für sich brauchbar war. Das ganze Drama ist zu flüchtig concipirt und trägt zu sehr das Gepräge eines dramatisirten Memoiren-Extractes. Zwar sind die Gesetze der Einheit der Zeit und des Ortes nicht durch successive Vorführung von Scenen oder Tableaux verletzt, welche etwa nur einzelne Personen mit einander gemein hätten und in keinem Causalzusammenhange ständen; allerdings ist eine in dem Leben Cellini's sehr bedeutsame Episode gewählt worden, der Guß des Perseus, seines Meisterwerkes, und dieses Ereigniß, oder diese künstlerische That — wie man es nun nennen möge — bildet den rothen Faden, der sich durch das Drama hindurch zieht. Die handelnden und figurirenden Personen sind ferner nur dem Namen nach aus Cellini's Memoiren entnommen (Cardinal Salviati, Ascanio, Balducci, Fieramosca, Pompeo), sonst beliebig umgeschaffen und mit einander verschmolzen; der Schauplatz

des Perseusgusses ist von Florenz nach Rom verlegt worden, u. s. w. Alles in der Art, wie es geschehen ist, dem Drama zu Liebe. Aber das Drama als Ganzes ist kein gelungener Versuch geworden, trotz der anerkennenswerthen Mühe, das Anekdotenhafte verschwinden zu machen und das Material zu einer gewissen Formeinheit zu condensiren. Als einen Hauptverstoß gegen die Form müssen wir schon die Eintheilung in 4 Tableaux (bei der Aufführung auf der Weimarischen Hofbühne 4 Acte bildend, in Paris je 2 Tableaux zu einem Acte vereinigend) rügen. Die ästhetische Nothwendigkeit der Eintheilung eines jeden dargestellten Dramas in 3, resp. auch 5 Acte liegt so sehr in der Natur des Dramas überhaupt —, daß wir kein Wort weiter darüber zu verlieren brauchen; zu dem wird kein Vernünftiger ein Naturgesetz der Pedanterie anklagen wollen. Die beste Kritik des Zuschnittes nach Aufzügen gibt die Handlung, gibt der Inhalt der einzelnen Acte selbst an die Hand; in den meisten Fällen wird man finden, daß bei dem zweiactigen Drama ein Act fehlt, d. h. ein Teil der Handlung vor dem ersten Aufzuge vor sich geht, möge es auch nur die Exposition sein, oder in den Zwischenact verlegt ist, oder daß derselbe [in] einer Mesalliance mit einem anderen Theile verbunden ist, — daß bei dem vieractigen Drama eine unnöthige Ausdehnung oder Trennung des Zusammengehörigen, oder ein überflüssiges Anhängsel stattfindet. Zuweilen trifft es sich, daß ein Einfallen oder Ausfallen des Vorhanges diesen Schaden heilen kann, wie es denn auch Handlungen von 3 Acten gibt, in denen ein Act wirklich fehlt, und ein anderer völlig überflüssig ist. Die vier Tableaux des Cellini sind der Wirkung der ganzen Oper hinderlich; im zweiten Acte hat die eigentliche Katastrophe, die Entführung Teresa's und die Tödtung Pompeo's durch Cellini, bereits stattgefunden, im dritten löst sich der Knoten, soweit von einem solchen immer die Rede sein kann, indem der Cardinal Salviati aus einem diabolus ex machina zu einem deus ex machina durch Cellini bekehrt wird und ihm Verzeihung für das Geschehene unter der Bedingung alsbaldiger Vollendung seines Kunstwerks gewährt. Cellini's Charakter und Persönlichkeit läßt uns keinen Augenblick mehr im Zweifel ob des Ausgangs — abgesehen davon, daß der Guß des Perseus eben in

keiner Weise zu dramatischer Vorführung geeignet ist, denn so hohes Interesse der Künstler Cellini für sich erregt, so wenig vermag ein nachgebildeter Schmelzofen bei irgend Jemandem, der nicht blos auf die Musik im Theater hört, Theilnahme zu erwecken — es ist daher durchaus unnöthig, daß Cellini die Erfüllung des Gebotes seines Patrons, die Beendigung seines Kunstwerkes wirklich vor den Augen des Zuschauers vollführe. Man ist über den Ausgang des Dramas nach dem dritten Acte eben so befriedigt, als am Schlusse des Freischütz, wo man auch nicht verlangt, in einem noch darauf folgenden Acte von dem Ablaufe des dem Jägerburschen Max durch den Eremiten vergönnten Probejahres besonders in Kenntniß gesetzt zu werden. Der Dichter des „Cellini" hat wohl auch einige Ahnung von der Mattigkeit des letzten Tableau's gehabt und die drohende Gefahr eines „la fin découronne l'œuvre" ist ihm wohl nicht entgangen, denn er hat dasselbe durch eine Menge wechselnder Situationen und kleiner Incidenzien sichtlich zu beleben und dieses Scheinleben möglichst zu fristen gesucht. Doch vergebens. Der vierte Act ist für die Totalwirkung von wesentlichem Nachtheil, und befänden wir uns in dem Falle, dem Componisten zu einer theilweisen Umarbeitung im Interesse des Werkes und seiner größeren Geltung und leichteren Verwerthung rathen zu dürfen, so würden wir entschieden für den gänzlichen Wegfall des vierten Actes oder Tableau's stimmen und nur den Schluß, den Guß der Statue, in den dritten Act mit hinübernehmen, dessen Wirkung hierdurch jedenfalls bedeutend gewinnen würde. Das vierte Tableau ist zusammengeflickt und selbst für den rein musikalischen Zuhörer so ermüdend, daß er für die Schönheiten der Schlußscene ziemlich genußunfähig bleibt. — Nicht minder rathsam wäre es bei einer solchen Umarbeitung, den ersten Act, der sich durch etwas Magerkeit auszeichnet, indem er nur von dem Entführungsplane Cellini's und dessen Aushorchung durch seinen Rivalen handelt, mit etwas mehr Mannichfaltigkeit der Handlung auszustatten, namentlich mit solcher, in der zu einer näheren Charakteristik des Helden Gelegenheit geboten wird[1]).

[1] Auf Veranlassung Liszts hat Bülow es selbst übernommen, die Akt-Einteilung des „Cellini" in dem hier angegebenen Sinne umzugestalten. Vergl.

Das führt wieder auf einen anderen Hauptfehler des „Cellini", den wir deßhalb nur kurz erwähnen wollen, weil er es im Hinblick auf die Eigenschaften, welche das Buch und die Musik einer modernen Oper beliebt machen, nur bedingungsweise ist, und wir uns nicht gern den Anschein geben möchten, als wollten wir den ungerechten, weil aus schlechten Motiven abgeleiteten Vorwurf des Publikums irgendwie sanctioniren. Es ist der, daß das Drama nichts wahrhaft Erwärmendes, Packendes hat, keine überwältigende Erregung auszuüben vermag, während die Musik diese Ansprüche mit Recht erhebt. Das Volk verlangt von einem Drama die Darstellung allgemein menschlicher Leidenschaften; die Privatleidenschaft und Sondernatur eines dem (als getrennter Stand leider noch fortbestehenden) Künstlerstande angehörigen Helden liegt ihm als solche fern und wird erst dann ein ungetheiltes Interesse erregen, wenn sie verallgemeinert wird. Dazu kommt noch, daß die Handlung des „Cellini" mit dem Helden in einem Widerspruche steht: dieser ist ganz subjectiv, jene fast typenhaft objectiv gehalten. Einem von solcher musikalischen Gedankenüberfülle strotzenden Tonsetzer wie Berlioz konnte die gegebene poetische Unterlage nicht immer genügen; daher sein ebenso häufiges als stets entschuldbares Beginnen, den Werth und die Bedeutung des Dramas rein aus eigenen musikalischen Mitteln so zu erhöhen und zu potenziren, daß Mittel und Zweck des Ausdrucks sich oft mit einander verkehren,

Brief v. 23. V 52, Bd. I, S. 437. — Die damals für Weimar gefertigte Kopie der Berliozschen Manuskript-Partitur weist die Einteilung in drei Akte auf, wovon der zweite durch Herabsinken des Zwischenvorhangs in zwei Teile zerfällt — ebenso die bei Choudans in Paris publizierte Partitur, der Klavierauszug daselbst, wie auch der in Braunschweig bei Litolff erschienene Klavierauszug. Worin die vorgenommenen Änderungen, Auslassungen u. s. w. bestanden haben, läßt sich nicht mehr feststellen, da, in Paris eingezogenen Erkundigungen zufolge, das dort befindliche Original-Manuskript nicht mehr vollständig ist. Es trüge die Spuren von »beaucoup de suppressions et la 1re partie du 1r acte ne s'y trouve plus« schreibt u. A. Herr Ernest Reyer an die Herausgeberin. — Für spätere Aufführungen in Weimar wurde die von Berlioz selbst vorgenommene Abänderung — nach Liszts Mitteilung an Wagner (7. Okt. 1852) hauptsächlich in einer Auslassung bestehend — maßgebend; ebenso für die von Bülow in Hannover (1878—79) geleiteten Aufführungen des „Cellini".

oder wenigstens nicht hinlänglich geschieden bleiben, um dem Laien das Verständniß, d. h. das Gefühlsverständniß, des Ganzen zu ermöglichen. Nun ist aber die Berlioz'sche Musik überhaupt so subjectiven Charakters, daß dieses Gefühlsverständniß durch diesen Umstand noch erschwert wird, zumal da der Vorwurf eben unbegründet ist, Berlioz habe das ganze Drama in das Orchester verlegt. Er hat dem Drama nur musikalisch nachgeholfen, was schlimmer und besser ist, je nachdem man die Sache ansieht. Wenn es daher auch lediglich zu Gunsten des Dramas geschieht, daß der Componist die vom Dichter etwas vernachlässigte Teresa, die unter der sehr allgemeinen Maske einer ziemlich gewöhnlichen „liebenden Geliebten" als handelnde Person wenig für sich zu interessiren vermag, musikalisch reizend individualisirt, wenn er ferner den durchaus nicht sonderlich merkwürdigen Kunstmäcen Cardinal Salviati zu einem Träger der ganzen purpurnen Pracht der weltbeherrschenden Kirche hinaufobjectivirt hat, — so ist doch dies oft angewendete Setzen subjectiven Berlioz'schen Humors an die Stelle rein objectiver Situationskomik, wodurch eine drastischere Wirkung zuweilen bewußt verschmäht oder ohne den Willen des Componisten beeinträchtigt wird, ein bleibendes Hinderniß für die Popularisirung des „Cellini". Der „Cellini wird vielleicht eine nicht unbedeutende Minorität für sich erringen, eine Majorität nie. Und da das Streben jeder Minorität doch am Ende dahin geht, Majorität zu werden, so ist es zwar für das Heute das höchstmögliche Lob, wenn wir aussprechen: Cellini ist ein Werk für die Minorität, aber weniger für das Morgen, auf das wir doch am Ende sehr positiv zählen oder hoffen[1]. —

[1] Auf Bülows Anfrage an Uhlig: „ob er glaube, daß Wagner ungehalten wäre über den Artikel" (vergl. Brief v. 22. IV 52, Bd. I, S. 434) antwortet Wagner: „Das Referat über Cellini hat mir durchaus nicht mißfallen, im Gegenteil, es war sehr gut". (Richard Wagners Briefe an Theodor Uhlig S. 193.) Der Originalabdruck dieses Artikels stellt am Schluß „eine detaillirte Besprechung des musikalischen Teiles in Verbindung mit dem dramatischen Verlaufe" in Aussicht; die „Neue Zeitschrift für Musik" enthält sie aber nicht. Hingegen löst eine ganz neue Artikelserie über denselben Gegenstand das frühere Versprechen ein.

Giuseppe Verdi.[1]

Ernani, lyrische Oper in 4 Acten.

Zum ersten Male am Großherzogl. Hoftheater zu Weimar am 12. Sept. 1852.

[Zeitung „Deutschland" (Weimar), den 18. Sept. 1852, Nr. 222.]

Nächst dem Publikum ist eine sachverständige Kritik gewiß das Haupterforderniß zur gedeihlichen Entwicklung eines Kunstinstitutes, das eines solchen, wenn auch noch so indirekt, doch stets einwirkungsreichen Hebels auf dem progressistischen Wege bedarf, ohne welchen letzteren ihm von höherem ästhetischen und Cultur-Standpunkte sonst überhaupt keine Berechtigung zuzugestehen ist. Die Kritik nimmt gewissermaßen eine vermittelnde Stellung ein zwischen der Künstlergenossenschaft (sammt ihrer Leitung) und dem Publikum. Ihr ist die natürliche Aufgabe zugewiesen, die Meinungsäußerungen des Publikums jener gegenüber theils zu rechtfertigen, theils zu modificiren, dieses letztere dagegen vor dem Mißkennen, d. h. sowohl dem Ueber-, als Unterschätzen von dargestellten Kunstwerken und Darstellerleistungen zu bewahren und in dieser zweiseitigen Richtung hin einen ohne Pedanterie belehrenden, ohne Leidenschaft spornenden Einfluß geltend zu machen. Gleich entfernt von einem Meisternwollen des Publikums, wie von einem bloßen Resümiren und Ausgleichen der ziemlich weit von einander divergirenden Ansichten der einzelnen Individuen einer wechselnden Theaterbesucherschaft, hat sie ruhig und unparteiischen Blickes, ohne Exclusivität, aber von gewissen festen künstlerischen Principien ausgehend, die verschiedenen Theatervorgänge hiernach zu betrachten und zu beleuchten. Oft wird sie dem in seinen Kundgebungen zuweilen sehr scharfsinnigen und feinen Instinkte das Publikums, wie ihn oft die zahlreiche Masse als Collectivorgan zu besitzen pflegt, nur Worte und Ausdruck zu leihen haben; zuweilen wird sie freilich auch in den Fall kommen, bei hellem Sonnenlichte ihre Berichtigungsversuche über ein bei etwas trübem Lampenscheine während der Vorstellung gefälltes Urtheil anstellen zu müssen. — Die zerstreuten

[1] Geb. 10. Okt. 1813 zu Roncole, gest. 27. Jan. 1901 zu Mailand.

Einzelnergüsse, welche bisher in der hiesigen Presse sporadisch hin und wieder auftauchten, bisweilen nur um allerlei überströmenden Privatgefühlen Luft zu machen, konnten unserer Meinung nach dem Bedürfnisse der Weimarischen Theaterangelegenheiten nach einer Beurtheilung durch die Presse nicht diejenige Befriedigung zuführen, welche eine konsequente, ununterbrochene, vor allem rationelle, d. h. von Willkür freie und sich selbst durch Gründe rechtfertigende Kritik, ihr zu geben vermag, eine Kritik, die selbst dann von wohlthätigem, belebenden Einflusse begleitet sein kann, wenn sie sich rein auf die Negation des Bestehenden hingewiesen fühlt.

Bereits hat die officielle „Weimarische Zeitung" das Vorhaben, eine solche Kritik zu schaffen, in ihrer letzten Nummer zu erkennen gegeben. Doch genügt diese Kundgebung nicht, uns die Ueberflüssigkeit eines gleichen Vorhabens in einem nicht officiellen Blatte zur Einsicht zu bringen. Zudem werden wir noch nicht recht aus dem „officiellen Organ"isten klug, wo er hinaus will; bis jetzt benachrichtigt er uns eigentlich nur, daß er sich in jedenfalls interessanten kritischen Umständen befindet; wie die Entbindung ausfallen wird, wissen wir nicht, und in seiner ziemlich vagen Einleitung hören wir mit dem besten Ohre nur erst „einläuten", aber noch nicht „zusammenschlagen". Fallen wir nicht in den gleichen Fehler, sondern gehen wir gleich zur Sache über, an die Beurtheilung der ersten Theatervorstellung. —

Die Wahl der ersten Oper, welche bereits für die verflossene Saison projectirt war, und selbst auf dem Repertoir schon stand, können wir nur billigen. Sie gibt einen deutlichen Beweis von der Unausschließlichkeit, mit der die musikalische Leitung des Instituts allen gerechten Wünschen möglichst gerecht zu werden sucht. Die italienische Muse hat ebenfalls ihre hierzu völlig berechtigten Verehrer, und nicht blos diesen Theil, nein, das ganze theilnahmsfähige Publikum muß es interessiren, durch die Aufführung einer modernen italienischen Oper von dem Zustande der dramatischen Musik der Italiener im jüngsten Decennium unterrichtet zu werden. Verdi, der fast ausschließliche, jedenfalls bedeutendste Beherrscher der italienischen Oper seit ungefähr zehn Jahren, hat in Weimar einen noch gänzlich ungehörten Klang. Ernani ist in dieser Hinsicht die

frischeste, melodischste, schwungvollste, relativ fleißigst ausgearbeitete seiner Opern; hierzu gesellt sich der Vorzug eines interessanten (nach dem bekannten Drama Victor Hugo's fabricirten) Librettos, das sich durch eine ziemlich glückliche scenische Disposition auszeichnet, wenn auch die deutsche Bearbeitung des Textes eine wahrhaft grauenerregende Diction producirt hat. Die Wahl von Verdi's Ernani, dessen künstlerischer — allerdings ephemerer — Werth, den einer der langweiligen Partituren deutscher Unmelodiker à la Lachner, Lindpaitner u. dergl. unseres Bedünkens, und gewiß des größeren, unbefangenen Theiles des Publikums ebenfalls, meist übersteigt, ist daher, wir wiederholen es, nur zu loben. Eine verhältnißmäßig so glänzende Darstellung jedoch, wie es die vom letzten Sonntag war, hätte selbst eine minder geeignete Wahl rechtfertigen oder doch entschuldigen können. Referent dieses erinnert sich nirgends und niemals der deutschen Aufführung einer italienischen Oper, welche von einem so italienischen, südlich-feurigen Geiste getragen gewesen, beigewohnt zu haben. Ehre dem Dirigenten derselben [Liszt], Ehre auch unserer vorzüglichen Hofcapelle, die sich seiner Leitung diesmal wieder so würdig zeigte, und unter derselben bei aller rhythmischen Lebhaftigkeit und Präcision dennoch immer jene elastische Schmiegsamkeit an den Gesang bewahrte, den dieser, sehr vernünftiger Weise die Hauptsache in der italienischen Oper, zur Wahrung seiner Selbstständigkeit so sehr bedarf. ∴

Von musikalischen Bedeutendheiten heben wir noch hervor die Arie Elvirens und das große Ensemblestück mit Chor im ersten, die Arie des Königs, den Verschwörungs- und Schlußchor des dritten, endlich die Finalscene des vierten Actes, die sich den glücklichsten Inspirationen eines Donizetti würdig anreihen.

Das Haus war genügend besetzt; das Publikum schien befriedigt und erfreute sich der erweiterten und bequemeren Sitze in Parkett und Balkon; die Verlegenheit, wo man in diesen Räumen früher — nicht „sein Haupt" — hinlegen sollte, war auch gar zu beängstigend! †††

Am 26. Sept. (Nr. 229 von „Deutschland") tritt Bülow gelegentlich einer Wiederholung von „Ernani" für den in der officiellen

„Weimarischen Zeitung" angegriffenen Liszt ein, indem er: „dem Segen der ministeriell-musikalischen Kritik-Oktroyirungen mit seinem schwachen Kiel einen Damm entgegensetzt: der ‚o. O.' meint nämlich, Dr. Liszt habe ‚den Ernani dirigirt, wie er ihn hätte sollen dirigiren können, aber wie er ihn (vorläufig) noch nicht hätte dirigiren dürfen'. So interessant und lehrreich nun auch erwähnte Periode, als grammatikales Exempel zur richtigen Anwendung der Hilfszeitwörter sein mag, so wenig ist sie es dem in ihr niedergelegten Inhalt nach.

Wir erwidern darauf kurz und bündig Folgendes: Unsere treffliche Capelle hat in der Aufführung des Ernani durch nichts die Behauptung gerechtfertigt, daß Herr Dr. Liszt sie hätte anders dirigiren sollen, als er gethan hat; sie hat sich gerade in dieser Oper so tüchtig bewährt und von derselben vorher so zahlreiche und sorgfältige Proben unter ihres Meisters Leitung durchgemacht, daß kein Grund für Herrn Liszt vorhanden war, jene freie, vergeistigende, den Mechanismus des Dirigirens möglichst verbergende Leitung, an welche er uns gewöhnt hat, durch ein rohes, materielles Taktschlagen zu ersetzen, wie der ‚o. O.' es als Forderung hinzustellen scheint". ∴ †††

Chr. Friedrich Bretzner.[1]

Das Räuschchen, Lustspiel in 4 Acten.

Großherzogliches Hoftheater, 15. September 1852.

[Zeitung „Deutschland" (Weimar), den 21. Sept. 1852, Nr. 224.]

Für dieses Debüt des recitirenden Schauspiels möchte uns als zweckmäßigste Kritik die mildeste erscheinen; die mildeste Kritik scheint uns aber im vorliegenden Falle möglichste Umhüllung mit schonungsvoller Vergessenheit zu sein. Eine solche können wir dann auch um so leichter mit gutem Gewissen gewähren, als ein Blick

[1] Geb. 10. Dez. 1748 in Leipzig, wo 31. Aug. 1807 gestorben, Textverfasser von Mozarts „Entführung aus dem Serail".

auf das bevorstehende Repertoir uns die Beruhigung gibt, daß diesem „Räuschchen" kein zweites der Gattung nachfolgen wird, was andernfalls die unerfreuliche Perspective auf einen allgemeinen Katzenjammer eröffnen würde, daß also der genannte Stein des Anstoßes durchaus nicht die Bedeutung eines Wegweisers für die künftige Bahn des hiesigen Schauspiels erhält.

Machen wir also einen vereinzelten Fehlgriff nicht zur Basis voreiliger Vorwürfe, motiviren wir jedoch unser gegebenes Verwerfungsurtheil.

Das Bretzner'sche Lustspiel, vor mehr als sechszig Jahren modern, neu und amüsant, gilt uns nicht für schlecht, weil es alt, sondern für alt, weil es schlecht ist. Das Gute, Classische veraltet nicht. Die Geist- und Geschmacklosigkeit dieses Machwerks mag zu seiner Zeit, nach damaligen Begriffen, ebenfalls nicht so klar auf der Hand gelegen haben, wie heute; für unsere Generation steht sie jedoch so sehr außer aller Frage, daß die Gebildeten sich nur mit Ekel davon abwenden, die Halbgebildeten durch öftere Vorführung von dergl. nur demoralisirt werden können; in der Kunst ist das Aesthetische schon eo ipso auch das Moralische, freilich nicht umgekehrt. —

Das in Rede stehende Lustspiel gehört überhaupt einem Genre an, dem wir künstlerische Berechtigung nicht zuzuerkennen vermögen; wir bezeichnen es kurz als „Philisterkomödie". Zu Bretzner's Zeit war der Philister noch jung und gefiel sich darin, seine Selbstbespiegelung von der Bühne herab sich vorführen zu lassen. Heutzutage ist der Philister glücklicherweise etwas verpönter geworden; will man ihn durchaus immer noch berücksichtigen, so spiele man wenigstens, da auch er unterschiedliche Verwandlungen durchgemacht hat, moderne Philisterkomödien. Wollte man dagegen zur Abwechslung ein Lustspiel aus dem vorigen Jahrhundert vorführen, so hätte man z. B. eins der um 40 Jahre älteren, weit gehaltvolleren, trefflichen Charakterlustspiele von Holberg wählen können. Bretzner, Clauren und Kons. sind heutzutage höchstens Staatsmännern als Mittel zur Volksverdummung empfehlbar. — †††

Friedrich Hebbel.[1]

Agnes Bernauer, Trauerspiel in 5 Acten.

Zum ersten Male am Großherzogl. Hoftheater zu Weimar am 18. Sept. 1852.

[Zeitung „Deutschland" (Weimar), den 24. u. 26. Sept. 1852, Nr. 227 u. 229.]

I.

Ein neues Stück und ein neuer Autor zugleich. Ein Autor, der bereits ein Dutzend Dramen geschrieben hat — deren eines lauter als das andere Zeugniß kund gibt von einem eminenten Reichthum dichterischen Vermögens und schöpferischer Phantasie, — ein solcher Autor und für Weimar noch neu? Wahrlich, es hätte einer Schauspielbühne von der Vergangenheit und dem Rufe der unsrigen besser gestanden, einen solchen Autor vor unserem Publikum früher seiner Neuheit zu entkleiden! Nun — „Spät kommt Ihr, doch Ihr kommt". Und das Spät ist hier glücklicher Weise kein Zuspät; wie es denn in dem Bekannt- und Erkanntwerden so bedeutender dichterischer Erscheinungen, wie Hebbel, eben gar kein Zuspät giebt.

Ein Kunstwerk ist überhaupt erst dann von hervorragender (mehr als ephemerer) Bedeutung und seiner Zeit würdig, d. h. ihr zur Zierde gereichend, wenn es ihr vorauseilt. Die Schöpfer solcher Kunstwerke haben darum keine Eile, sofort in der Gegenwart zu der Anerkennung zu gelangen, die keinesfalls ausbleiben kann und wird. Erst allmälig schwinden dem hinauffliegenden Blicke neben hohen Berggipfeln die Flächen und kleinen Hügel; erst allmählich bildet sich um die hervorragenden Größen eine Einsamkeit und Oede, welche die grünenden Oasen alsdann freilich auch im Werthe steigen macht. Selbst vereinzelte unglückliche Resultate der Aufführungen solcher Kunstwerke, kühle, sogar mißfällige Aufnahme seitens des Publikums schaden ihren Erfolgen nicht, beeinträchtigen in nichts ihre Zukunft; Rebellionen im schlimmen Sinne gibt es nur gegen den Geist, und die enden allemal nur mit der Kräftigung

[1] Geb. 18. März 1813 zu Wesselburen, gest. 13. Dez. 1863 in Wien.

seiner Autorität. Gegen das Geistlose gibt es keine Rebellion; das schlägt man kurzweg todt — mit der Fliegenklatsche, wenn sein friedlicher Verreckungsproceß zu lange währen will.

So wenig uns bangt, daß Wagner's musikalische Dramen allendlich zur Anerkennung, besser, zu ihrer legitimen Herrschaft gelangen werden, (die in Wiesbaden, Frankfurt, Prag, Breslau, Leipzig, Berlin in Vorbereitung stehenden Aufführungen des „Tannhäuser" sind hierzu ein kleiner, aber verheißender Anfang), so wenig zweifeln wir, daß Hebbel's dramatisches Genie in Kürze es erreichen werde, nirgends mehr ignorirt werden zu können. Glücklich und ruhmwürdig allerdings das Kunstinstitut, das sich in solchen Fällen zuerst hervorthut, das nicht am längsten wartet, und nur eines trägen Nachtretens fähig ist!

Um Hebbel hat sich in der dramatischen Litteratur nur allmälig eine Einöde und Leere gebildet, durch welche er auch für das blödsichtige Auge näher und in den Vordergrund gerückt ist. Die jungdeutschen Talente sind als vom Schauplatz abgetreten zu betrachten; Gutzkow hat sich (wir verkennen seine Verdienste um das Drama nicht) doch seinem eigentlichen Berufe, dem Roman, wieder in die Arme geworfen, und auf des geistig pensionirten Heinrich Laube's Haus in Wien flattert an k. k. österreichischen Festtagen eine ungeheure schwarzgelbe Fahne! Sic transit etc.

Der Platz ist also ziemlich gelichtet; neben Hebbel (der so besonders, so sehr Individualität ist, daß er im strengen Sinne keine Schule hat) — existirt auf der dramatischen Arena von erheblicher, noch nicht überwundener Bedeutung als solche, d. h. namentlich theoretisch, eine Schule, welche sich im Gegensatze zu Hebbel vorzüglich auch durch Mangel an Productivität hervorthut. Gustav Freytag darf als ihr Stifter bezeichnet werden; mit seiner „Valentine", freilich seiner einzigen erheblichen Dichtung,[1] hat er ein Meisterwerk geliefert, das, wie wenig nachhaltiges Interesse auch im Stoffe liegen mag, in formeller Beziehung als nachahmenswürdiges Muster stets nur empfohlen werden kann.

[1] Von Freytags dramatischen Werken waren „Die Journalisten" (1853) noch nicht erschienen.

Ihm zur Seite steht der, wie es scheint, dichterisch noch begabtere Otto Ludwig, dessen „Erbförster“ an Form-Vollendung nicht minder bedeutend zu nennen ist. Aber, wie gesagt, es fehlt dieser Schule an Productivität; Freytag macht nur noch in Kritik, und erst in jüngster Zeit hört man, daß Ludwig wieder mit einer neuen Arbeit, die „Makkabäer“, beschäftigt ist.

Hebbel, so sehr er den beiden Genannten in Bezug auf formelle Abrundung nachsteht, so sehr er hier als noch in stetem Ringen mit sich selbst und in fortwährender Entwicklung begriffen erscheint, ist ihnen dagegen an dichterischer Potenz und Fülle, mit einem Worte an Genialität, ohne Vergleich überlegen und deshalb zweifeln wir auch nicht, daß eine so reichbegabte Natur sich noch einmal „ihres (eigenthümlichen) rechten Weges bewußt werden wird“. In allem Uebrigen, die Form abgerechnet, ist Hebbel Meister; er ist eben so sehr Poet, als Philosoph; in seinen Werken ist jene höhere Einheit von Speculation und Inspiration, von Denkarbeit und Dichtung, welche das höchste Kunstwerk, das Drama in der Gegenwart, so gebieterisch erheischt, auf das Befriedigendste realisirt. — Bei der feinsten psychologischen Detailarbeit vermißt man nie die Logik und Großartigkeit des Gesammtplanes; mit einer merkwürdigen Kraft und Energie der Leidenschaft verbindet seine Sprache den Reiz subtilster Zartheit und den Adel kunstvoller Mäßigung. Aber Eins fehlt ihm eben noch, die Plastik der Form; noch versteht er es nicht, seinen Stoff dergestalt zu einer einzigen Handlung, seine Motive zu einem einzigen Hauptmotive zu verdichten, das Wesentliche von dem Unwesentlichen, d. h. das im Drama selbst Liegende von dem außer ihm Liegenden dergestalt zu scheiden, daß hierdurch die Aufgabe des Dramas als erfüllt anzusehen wäre, welches, für den sinnlichen, ganz als abstraktionsunfähig zu denkenden Zuschauer bestimmt, bei dem geringen Rahmen dreistündiger Zeitdauer den ewig giltigen Aristotelischen, weil Natur-Gesetzen von Ort, Zeit und Personen-Einheit Rechnung tragen muß. —

II.

Der Stoff, welchen „Agnes Bernauer" in jeder Weise der Kritik zu dramaturgischen, ästhetischen und andern Erörterungen darbietet, ist so reichhaltig, daß wir aus ihm hier nur ein einzelnes Moment herausheben wollen und zwar das wichtigste, den Ausgang der Tragödie, der bereits zu einer lebhaften Streitfrage Anlaß gegeben hat. Die constitutionellen Demokraten der Litteratur nämlich haben die Entdeckung gemacht, daß Hebbel ein Urreactionär geworden sei, ein Mann des fait accompli, ein Vertheidiger der Gewalt gegen das Recht, der Politik gegen die Moral, und daß er sein Talent zur Verherrlichung einer so „unmoralischen" Tendenz mißbraucht habe. Von der Begriffsverwirrung, welche der ganzen hier ausgesprochenen Anschauung zu Grunde liegt, absehend, wollen wir hier nur Hebbel von dem Vorwurfe, den ihm die constitutionell demokratische Kurzsichtigkeit macht, der Wahrheit gemäß reinigen.

„Agnes Bernauer" ist eine politische Tragödie, aber so frei von jeder bestimmten politischen Tendenz (Tendenz überhaupt ist unsittlich in der Kunst, die keine andere Tendenz, keinen anderen Zweck verfolgen soll, als sich selbst), daß ihre Tendenz vielmehr eine unpolitische, antipolitische ist. Bekannt sind jene Worte Napoleons an Goethe: „Die Stelle des Fatums in der antiken Welt vertrete seit der Römerherrschaft die Politik". „Agnes Bernauer" ist nun eine solche moderne Schicksalstragödie, d. h. ein politisches Trauerspiel. Der Untergang des Einzelnen an der Politik, die im Gegensatz zum antiken Fatum, einer innern, sittlichen Nothwendigkeit eine äußere, willkürliche aber doch immer eine als solche durch ihre Existenz berechtigte Nothwendigkeit ist, hierin liegt das tragische Moment. Und gerade der Ausgang, die vermeintliche Versöhnung zwischen Vater und Sohn, ist das Tragisch'ste von der ganzen Tragödie. Agnes ist das erste Opfer der Politik, sie wird ertränkt; Herzog Albrecht ist ihr zweites, er wird stumpfsinnig. Oder glaubt man an die Ernstlichkeit dieser Schlußversöhnung?, hält man die Erweichung Albrechts für eine That freier Selbstbestimmung? Man irrt, es ist eine That der Erschlaffung, des durch den ungeheuersten Ausbruch und

Paroxismus schmerzlichster Wuth nothwendig bedingten Zustandes geistiger Reaction. Man höre Herzog Ernst, wie er bei der Nachricht von dem Heranstürmen seines Sohnes in die Worte ausbricht: „Gott sei Dank, die Wuth hat den Schmerz abgelöst". Ja wohl, er gratulirt sich mit Recht, denn er weiß, daß ein Zustand, in dem man Willens ist, „die Donau, die sie erstickt hat, wieder mit Leichen zu ersticken", indem man rechts und links Köpfe abhaut, wie Mohnhäupter, nicht lange währen kann. Es dringt nun Erschütterung auf Erschütterung auf den, vom höchsten Fieberparoxismus nun in völlige Erschlaffung zurücksinkenden Herzog Albrecht. Bald ist es die kindische Lockung mit dem Versprechen feierlicher Bestattung der Gemordeten, bald ist es die Drohung des Reichsherolds mit „Bann und Acht", welche eine Versöhnung bewerkstelligt, die für den Tieferblickenden nur eine schreiende Dissonanz bildet. Oder glaubt man, ein Mensch, der so ganz und gar in einer Privatleidenschaft aufgegangen ist, daß auch die früher sehr bemerklichen Spuren fürstlichen Ehrgeizes in ihr mit untergegangen sind, könne sich schlechtweg von deren Gegenstande plötzlich losreißen, ohne sich selbst zu verlieren? Davon losgerissen werden, ohne selbst mit zu Grunde zu gehen? Sehr weise war es vom Dichter, die mancherlei Motive der „Versöhnung" hier nicht zu einem Hauptmotive zusammenzudrängen, welches einen sogenannten „befriedigenden" Schluß hätte erzielen müssen, während die Anhäufung so vieler unter einander loser und brutaler Motive wesentlich den tragischen Ausgang der Tragödie erhöht.

So blind nun diejenigen [sind], welche sich eines „versöhnenden" Schlusses erfreuen zu können glauben, resp. dagegen zu Felde ziehen, so kurzsichtig [sind] aber auch die, welche keine „Befriedigung" darüber empfinden, in dem tragischen Ausgange der „Agnes Bernauer" ein so entschiedenes Verdammungsurtheil des modernen Fatums, der fatalen Politik zu lesen. — †††

A. E. Scribe.[1]

Ein Glas Wasser, Lustspiel in 5 Acten.

Großherzogl. Hoftheater zu Weimar, 22. Sept. 1852.

[Zeitung „Deutschland" (Weimar), den 28. Sept. 1852, Nr. 230.]

Das Prototyp, der Zeit wie dem Range nach gleich erste Exemplar, des vom Franzosen Scribe erfundenen Genres der politischen Intriguenlustspiele ist zu weltbekannt, als daß es nicht mehr als überflüssig erscheinen müßte, bei einer Vorstellung davon etwas anderes, als die Leistungen der Darsteller kritisch zu beurtheilen. Die Frage nach dem Kunstwerthe des Stückes würde mit der Frage nach dem der Gattung überhaupt zusammenfallen müssen; nichts drängt hier zu ihrer Erledigung. Da ferner das „Glas Wasser" neben dem Vorzug anregender, geistreicher Unterhaltung, den andern, nicht geringeren besitzt, dem Schauspielvirtuosenthume, — ein Begriff und eine Erscheinung, die wir weit entfernt sind, mit pedantischem Verdammungsurtheile abzufertigen — ein glänzendes Entfaltungsgebiet zu gewähren, so wollen wir, bis zur Ablösung des „politischen Intriguenspiels" durch einen Ersatz höheren Kalibers, auch mit der Verneinung desselben geduldig warten. Bei der sehr verschämten Armuth der modernen Bühnen an guten Lustspielen jeglicher Art können wir ferner die Anziehungskraft, welche dieses, nach 15 Jahren noch frisch gebliebene „Glas Wasser" auf unterhaltungdurstige Theaterbesucher auch diesmal übte, nur in der Ordnung finden. [Darstellung.] Herr Pätsch, als Vicomte Bolingbroke, verdiente wiederum das ihm von uns so gern gezollte Lob. Eine einzige Bemerkung möge er uns gestatten. Das gewissenhafte Streben, alle Intentionen des Dialogs zu deutlichem Verständnisse zu bringen, verleitet ihn öfters, namentlich in den Aeußerungen herber Ironie, allzu bezeichnend und rückhaltslos zu Werke zu gehen. Möge er sich immer feinerer Nüancirungen hier und da somit bedienen; diejenigen, für welche derlei Stücke geschrieben sind, werden es ihm Dank wissen. —

Herr Engst spielte den Marquis de Torcy dergestalt, daß wir

[1] Geb. 24. Dez. 1791 in Paris, wo 20. Febr. 1861 gestorben.

nicht zu fürchten haben, durch seine etwaige Entführung seitens eines hier anwesenden Gesandten behufs Ausbeutung seines diplomatischen Talents, seiner Bühnenfähigkeit beraubt zu werden. —

† † †

Hektor Berlioz und Benvenuto Cellini.[1]

[Zeitung „Deutschland", (Weimar) Nrn. 274, 275, 276, 277; den 18., 19., 20., 21. November 1852.]

Die Wiederaufnahme der im vergangenen Frühjahr durch die Weimarische Hofbühne zum erstenmale in Deutschland eingeführten Oper „Benvenuto Cellini" und das im gegenwärtigen Augenblick hinzutretende besondere Interesse der persönlichen Anwesenheit ihres Componisten geben dem Schreiber dieses Veranlassung zu einigen allgemeinen Bemerkungen über den Künstler und sein Werk. —

Hektor Berlioz ist eine so außerordentliche und in ihrer Außer-

[1] Dieser nicht unterzeichnete Artikel, dessen vierter Theil mit einem „Schluß folgt" versehen ist, ohne daß ein Schluß je erschienen wäre, ist nachweisbar von Bülow. Am 1. Februar 1889 beauftragte er mich, diesen seinen Artikel herbeizuschaffen, Herr und Frau Konzertmeister Halir in Weimar fertigten freundlichst die Kopie an, nach welcher obiger Abdruck — unter Auslassung des im vorhergehenden Bericht desselben Jahres ähnlich Gesagten — erfolgt. Weitere Belege sind die Erwähnungen in „Briefe", I, 2. Aufl., S. 479 und La Mara Liszt-Bülow Korr., S. 65. Den 23., 24., 25. u. 26. Oktober 1902 brachte dieselbe Zeitung „Deutschland" einen Wiederabdruck, dem sie am 2. Nov. 1902 (Nr. 301) die Mitteilung folgen ließ: „H. v. Bülow's kritische Thätigkeit hätte damals (1852) ein jähes Ende gefunden, er hätte seine Arbeit unterbrochen und folgende Erklärung veröffentlicht: ‚Die seit Eröffnung der Theatersaison in der Zeitung ‚Deutschland' erschienenen Theaterkritiken haben, wie es scheint, nach verschiedenen Seiten hin eine so gehässige Beurtheilung erfahren, daß der alleinige Verfasser derselben, um Unbetheiligten den falschen Verdacht zu ersparen, sich hiermit veranlaßt findet, Herrn Redacteur Dr. Panse zur Aufhebung seiner Anonymität allen denjenigen gegenüber zu ermächtigen, denen daran liegen könnte, seinen Namen zu wissen und ihn persönlich für seine kritische Thätigkeit verantwortlich zu machen'". Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß es der Herausgeberin nicht gelungen ist, den Originalabdruck dieser „Erklärung" auf der Weimarischen Hofbibliothek zu finden. Die handschriftliche Kopie des Artikels trägt kleine Korrekturen in Tinte und Rotstift von Bülows Hand aus d. J. 1889.

ordentlichkeit zugleich so vereinsamte Gestalt in der Kunstgeschichte, daß eben der gewöhnliche kritische Krämermaaßstab, wenn irgendwo so bei ihm, von der Hand zu werfen ist. Nur einer durch Berlioz Schöpfung selbst gründlich revolutionnirten und umgepflügten Kritik kann es vorbehalten sein, über die außergewöhnliche Erscheinung das Richteramt zu üben. Dieses Amt gehört der Zukunft; nur sie wird die Widersprüche, welche jedes außerordentliche Phänomen in der Gegenwart entstehen macht, aufzulösen vermögen in einen positiven Spruch. Die wahre Kunstkritik und Kunstphilosophie ist nicht außerhalb der Kunstgeschichte; sie fällt mit ihr zusammen.

Ohne profaner Weise in die Funktionen eingreifen zu wollen, welche der Gegenwart nicht gehören, wollen wir es doch unternehmen, einige der Widersprüche, welche sich gegen Berlioz erhoben haben, auf ihr richtiges Maaß zurückzuführen, was allerdings mitunter nur mit ihrer Auflösung in Nichts zusammenfallen wird. Einer derselben richtet sich gegen den Franzosen Berlioz. Ist irgendwo der Nationalstolz übel angewandt, so ist er es im Reiche der Kunst, zumal da, wo er sich in Nationalhaß dem „Ausländischen" gegenüber manifestirt.

Die Kunst ist ein Gemeingut aller civilisirten, kunstreifen Nationen. Für das Hohe und Edle, für das Göttlich-Menschliche gibt es keine Zollgrenze, darf es kein Prohibitivsystem geben. Die Nationalität ist nur die charakteristische Blüthe, das eigenthümliche Kolorit, welches den Kunstschöpfungen einer Nation ein individuelles Gepräge und damit die Bestimmtheit schafft, ohne welche eine Unsterblichkeit nicht denkbar ist.

In dem vorliegenden Falle wäre aber jener an und für sich rügenswerthe Geist der Engherzigkeit unter dem Vorwande des Nationalstolzes ein grober Verstoß gegen den wahren und berechtigten Nationalstolz. Berlioz besitzt den vollgültigsten Anspruch auf das Ehrenbürgerrecht in der deutschen Kunst, wie nur wenige Stammesgenossen es in der Gegenwart beanspruchen dürfen. Berlioz' Geist ist durch und durch deutsch, wenn man mit diesem Prädikat den Begriff des Sittlich-Ernsten, Künstlerisch-Religiösen verbindet. Statt sich in einen Wettstreit mit den Vertretern der modernen, durch und durch französischen (in Allem, was dieses Wort

Unsittliches und Frivoles bedeutet) Industriekunst der Gegenwart einzulassen, in dem seine ungemeine Begabung und Erfindung ihm sonder Zweifel den Sieg verschafft haben würde, hat er es vorgezogen, sich frei und rein zu halten von jeder Berührung mit dem Unreinen und Verwerflichen, hat er es nicht verschmäht, die Verkennung und selbst die partielle Aechtung eines Theiles seiner Nation auf sich zu laden, um seinem Genius und der Heiligkeit seiner Kunst treu zu bleiben. Isolirt und zurückgezogen von dem unwürdigen Treiben seiner Collegen hat er die Würde und Hoheit der Kunst zu wahren gewußt als ein würdiger Priester der zweiten, nicht minder geweihten Religion des Schönen. Neigen wir uns tief vor dem deutschen Geiste Berlioz'! —

Zu keiner Zeit aber, als eben zu der unsrigen, bedurfte die Kunst (die in krassen Materialismus versunkene Musik vor allen) einer Schaar solcher Priester, um die durch „die Künstler Gefallene" wieder aus dem Staube zu heben. Zumal im gegenwärtigen Moment, wo jene freche Doctrin sich mit unerhörter Schamlosigkeit breit macht, welche aus der Musik alles Göttliche und Große mit dem einen Worte herausschleudert: „die Musik hat zum Zweck, eine angenehme Unterhaltung zu gewähren, einem vergnüglichen Sinnenkitzel zu fröhnen."

Nachsicht darum allen denjenigen, welche aus Ekel und Widerwillen vor der Kunst der Gegenwart zu der der Vergangenheit flüchten, weil die Kunst der Zukunft — über ihren Horizont hinausgeht oder ein ungegründetes Mißtrauen erweckt, welche die Verirrungen des unreinen Geistes der Gegenwart dahin treiben, den Geist selbst, d. h. den Fortschritt zu leugnen.

Somit haben wir nun auch die zweite Classe der Gegner Berlioz' bezeichnet. Freunde der Industriekunst der Gegenwart zu Feinden zu haben, ist eine der höchsten Ehren, welche der Meister genießen kann. Was jedoch die exclusiven Verehrer der Vergangenheit betrifft, so ist ihr aus einer wo nicht heilbaren, doch gewiß absterblichen Kurzsichtigkeit entsprungenes Gegnerthum der Sache des Genius ebendeßhalb ungefährlich. Die Strebsamen unter den Begabteren und Gebildeteren werden bei näherem Eingehen auf Berlioz' Kunstschöpfungen das wahrhaft Schöne und Große, was sie an dem

Alten, Classischen (aber nicht mit lebenslänglichem Privilegium Classischen) verehren, bei Berlioz wiederfinden und wiedererkennen, wenn auch in neuer, verjüngter Gestalt; sie werden den Zusammenhang begreifen lernen, der alle die einzelnen Ringe der großen Kette der Kunstgeschichte mit einander verbindet. Denn trotz der vereinsamten außerordentlichen Stellung, welche Berlioz als Künstler in der Gegenwart einnimmt, ist er eben außerhalb seines Zusammenhanges mit seinen Vorgängern, ist er vereinzelt nicht zu verstehen und zu würdigen. Und mit Beziehung auf diesen Zusammenhang darf man, ohne paradox zu werden, geradezu sagen: so gut Berlioz nicht gedacht werden kann ohne Gluck und Beethoven, so wenig sind (und sollten es für alle unsere Musikgebildeten sein) Gluck und Beethoven ohne Berlioz zu denken. Erkennt man die Quelle an, so verpflichtet man sich auch stillschweigend zur Anerkennung ihrer Ausströmungen; der Ursprung eines Princips bedingt seine Consequenzen, die Urheber, die Ahnherrn einer künstlerischen Richtung schaffen aus sich selbst schon mittelbar deren Ausläufer, und diese sind alle legitim, wenn sie nicht zu Ueberläufern werden. Berlioz ist sein Leben, d. h. sein künstlerisches Schaffen lang den Traditionen Gluck's und Beethoven's treu geblieben; was er erweitert, was er vervollständigt, das bot sich ihm eben zur Erweiterung und Vervollständigung von selbst dar. Columbus war kein Erfinder, sondern ein Entdecker; im Reiche der Kunst sind die neuen Welttheile in der Idee auch schon vorhanden. Sie zur realen Existenz zu bringen, mehr kann das größte Genie nicht.

Man pflegt große Männer selbst in ihren Enkeln zu ehren; um wie viel mehr sollte man auf geistigem Gebiete die Nachfolger großer Genies ehren. Ist es nicht endlich an der Zeit für uns Deutsche, uns der schimpflichen Rolle zu entledigen, nur gerechte Nachkommen, doch stets ungerechte Zeitgenossen zu sein!

Wenn wir oben von der ausnahmsweisen Stellung Berlioz' in der Kunstgeschichte sprachen, so ist dies auch in dem Sinne zu verstehen, daß dieser Künstler durch rein äußerliche Verhältnisse in eine solche gedrängt worden ist. Seinem innersten künstlerischen Lebenstriebe nach auf die dramatische Musik hingewiesen, hatte er das Unglück, seine Oper „die Vehmrichter", deren glänzendste und das

Günstigste von dem ganzen Werke versprechende Ouvertüre seit lange in der ganzen musikalischen Welt rühmlichst bekannt ist, gar nicht zur Aufführung gelangen zu sehen; und als für sein zweites und letztes Bühnenwerk „Benvenuto Cellini" sich ihm die Thore der großen Pariser Oper mit Widerstreben endlich erschlossen, so war auf dem Eingang bereits jene Ueberschrift von Dante's Hölle zu lesen, welche dem Meister anzeigte, daß ihm nicht blos vorläufig keine Hoffnung daselbst erblühen, sondern jede Hoffnung auf Erfolg in diesen Räumen für immer geraubt sein sollte. —

Berlioz, dessen verzehrender künstlerischer Drang unfähig war, durch äußerliche Hindernisse gelähmt zu werden, und der gleichwohl es aufgeben mußte, Kunstwerke zu schaffen, deren wirkliche Existenz erst der scenischen Darstellung bedarf, die ihm versagt wurde, wandte sich mit der ganzen Kraft seines musikalischen Genies wieder zur Instrumentalmusik, ein Gebiet, das er in der Zwischenzeit seiner beiden Opern bereits mit so vielem Glücke betreten hatte. Die „phantastische Symphonie: Episode aus dem Leben eines Künstlers", sowie die in Weimar bereits mehrmals durch Capellmeister Liszt zu Gehör gebrachte „Haroldsymphonie" zeugen laut davon, zu welchem bis dahin ungeahnten technischen Vermögen „Berlioz' enorme musikalische Intelligenz" es in diesem Gebiete gebracht hatte. (Richard Wagner, Oper und Drama, Th. I) „Hector Berlioz ist der unmittelbare und energischeste Ausläufer Beethoven's" nach der Seite hin, in welcher dieser als der „Auffinder neuen Ausdrucksvermögens" erscheint, fügt der nämliche Künstler und Kunstphilosoph hinzu, dessen Autorität allen Musikverständigen heute als die erste in Deutschland gilt. — Merkwürdig ist nun die Analogie, welche zwischen dem deutschen und dem „französischen" (wir acceptiren hier diesen Ausdruck, trotz des Irrigen, das darin enthalten sein kann) Beethoven in ihren Schicksalen und Kunstrichtungen, die bei beiden Männern in unmittelbarer Wechselwirkung mit einander verknüpft sind, besteht.

Auch Beethoven fühlte sich durch das Mißgeschick seiner Oper „Fidelio" in Wien dergestalt entmuthigt, daß er dem Theater den Rücken kehrte und auf's Neue dem Orchester, dem Concertsaale sich zuwandte. Wie jedoch Beethoven in seinem Streben nach dem Höchsten, Lebendigsten, Dramatischen jetzt nicht mehr mit dem

bloßen Instrumentalen sich begnügen konnte, sondern in seiner letzten Symphonie mit Chören das Wort und die menschliche Stimme zu Hilfe nahm, so erging es auch Berlioz, nachdem er das Orchester in einer Weise erweitert und vervollkommnet, die diese Thätigkeit zu einer That kunstgeschichtlicher Unsterblichkeit stempelt und das Berlioz'sche Orchester zu dem allein richtigen Wegweiser für alle Instrumentalcomponisten macht, welche es nicht vorziehen, die Wege der Krebse zu wandeln. Die noch so sehr von ihm vervielfältigten Ausdrucksmittel des Orchesters reichten nicht hin, das vom ihm zum Ausdruck Beabsichtigte wiederzugeben; auch ihn beengten die eben keiner größern Erweiterung mehr fähigen natürlichen Schranken der Instrumentalmusik; auch er griff zum Wort und zur menschlichen Stimme. So entstanden die beiden großartigen Vocal- und Instrumentalsymphonien oder Symphonie-Cantaten „Romeo und Julie" und „Faust's Verdammung". Fortschritte auf der von Beethoven betretenen Bahn und als solche auch riesenhafte Erweiterungen der von Beethoven erschaffenen Form. —

So hoch man es in der gesammten musikalischen Welt zu schätzen weiß, daß Beethoven's Fidelio trotz des Fiasco's der ersten Aufführung in Wien auf andern Bühnen dennoch später eine Stätte gefunden, so sehr man es, um ein recht treffendes Beispiel aus neuester Zeit zu erwähnen, dem König von Preußen dankt, daß er zu der scenischen Ausstattung der seiner Zeit in Paris total durchgefallenen Olympia von Spontini jüngst die Summe von 20,000 Thalern zur Verfügung gestellt, so stolz darf Weimar darauf sein, daß sein kunstsinniger Hof es zugegeben hat, daß durch die Aufführung von Berlioz' Cellini die heilige Schuld zu zahlen begonnen ist, welche Deutschland einem wiewohl ausländischen, doch so nahe verwandten hohen künstlerischen Genius zu entrichten hat, wenn es gerecht sein will.

Was kann es uns daher kümmern, ob das Beispiel unseres Kunstinstitutes auch anderwärts eine mehr oder minder pflichtschuldige, mehr oder minder glorreiche Nachahmung finden wird oder nicht? Die Pflicht des Einzelnen ist, egoistisch recht zu thun, wenn auch Andere um ihn her glauben, philanthropisch mit der Mehrzahl sündigen zu müssen. Die Pflicht einer öffentlichen Kunst-

anstalt ist, ohne jede äußerliche Rücksicht der Oekonomie oder einer ebenso verdammlichen Zaghaftigkeit die höchsten künstlerischen Interessen zu vertreten und am allermeisten da, wo sie die Ehre haben kann, sich vor andern lässigen und unehrlichen Instituten auszuzeichnen. —

Das Eis ist durchbrochen; jede künftige Darstellung des großartigen Ganzen und seiner unzähligen Detailschönheiten wird sich an dem einmal eröffneten und erhellten Horizonte schärfer abzeichnen und den über den Grenzstein des Verständnisses Hinausgeschrittenen die Arbeit der steigenden Erkenntniß zu einer unerschöpflichen Quelle künstlerischen Genusses machen. Um jedoch hier nicht einseitig eins der Momente zu verschweigen, welche offenbar als Hebel zur Erleichterung des Verständnisses beigetragen haben, geben wir gern zu, daß die gegenwärtige Vorführung des Werkes nach dieser Seite hin gegen die frühern der vorigen Theatersaison Manches und wichtige Punkte Betreffendes voraus gehabt hat. Schon die Zusammenziehung des dritten und vierten Actes in einen einzigen ist ein unberechenbarer Gewinn für die Totalwirkung. Die heiligen dramatischen Theilungszahlen drei und fünf sind kein abergläubisches Vorurteil, sondern in dem Wesen des Dramas selbst tief begründet. Das vorliegende Beispiel selbst liefert hierzu den klarsten Beleg, indem der vierte Act durch die Hinüberziehung des Schlusses des Perseus-Gusses in den dritten Act vollkommen überflüssig wird.

Der Componist hat auch keinen Augenblick Bedenken getragen, das Musikalische zu Gunsten des Dramatischen bereitwilligst zu opfern und würde dieses Opfer gewiß gern schon zur ersten Aufführung dieses Werkes gebracht haben, wenn er sich von der Physiognomie der Darstellung und ihrer Wirkung nicht blos auf den Zuhörer, sondern namentlich auf den Zuschauer nach einer durch die Zeit fast begrabenen Erinnerung hätte nur einen Begriff bilden können. Der Componist hat noch bei der letzten Probe — ein nachahmungswürdiges Muster für unsere deutschen Opernschreiber-Narzisse — die von niemanden angeregte, von jedem Musiker mit entschiedenem Bedauern aufgenommene Concession gemacht, das Andante des Duos von Cellini und Teresa im letzten Act, eins der schönsten, durch Zartheit und Innigkeit reizendsten Musikstücke der

Oper, unbarmherzig zu streichen, weil es ihm den Gang der Handlung aufzuhalten schien.[1]

Nicht leicht kann ein musikalisches Drama so glücklich und charakteristisch eröffnet werden, wie Berlioz' Cellini durch das großartige Instrumentalwerk, welches dem ersten Akte vorangeht. Diese einzige Ouvertüre bekundet den Schöpfer als den ersten Musiker seiner Nation. Seit Cherubini und Spontini hat kein französischer Meister ein derartiges Werk hervorgebracht, das für seine Zeit den Rang eingenommen, den die Ouvertüren zur „Olympia" und zum „Wasserträger" einst bekleidet. Und die Ouvertüre zum „Cellini" übertrifft die beiden genannten auch relativ (d. h. auch mit Rücksicht auf die seitdem gemachten künstlerischen Errungenschaften) an Größe und Erhabenheit der Gedanken, wie an Neuheit des Formellen. Der erste Bogenstrich versetzt uns sogleich in die farbenreiche, südliche Sphäre eines lebens- und geistesfrohen übermüthigen Künstlerlebens, wie es der berühmte Goldschmied und Bildhauer einst mit seinen Genossen geführt. Aber dieses geniale Treiben soll sich nicht so ungestört erhalten dürfen; grollend ernst blickt das Mitra-bedeckte Haupt des irdischen Popanzes, des Cardinals, hervor und gebietet Schweigen; umsonst taucht jene weiche und dabei so schwungvolle, so reine und doch so leidenschaftliche Melodie (welche der falsche Balducci in seinem Vandalismus zu Gunsten des brutalen Tuba- und Trommelmotives verschmäht — eine Melodie, die in der Ouvertüre selbst nur die eigentliche Gelegenheit findet, zu ihrer ganzen wirkungsvollen Entfaltung zu gelangen), umsonst taucht sie auf in

[1] In Berlioz' 1879 (Paris, C. Lévy) erschienener »Correspondance inédite« berichtet er am 19. Februar 1852 (S. 184) vor der ersten Aufführung in Weimar, zu der herbeizueilen er verhindert war: »J'avais bien nettoyé, reficelé, restauré la partition avant de l'envoyer. Je ne l'avais pas regardée depuis treize ans; c'est diablement *vivace*, je ne trouverai jamais une telle averse de jeunes idées. Quels ravages ces gens de l'Opéra m'avaient fait faire là dedans! ... J'ai tout remis en ordre.« Und am 19. Dez. 52, unter dem frischen Eindruck seines Besuchs in Weimar, begeistert von Liszt, dem Hof, der Aufnahme, schließt er seinen Bericht: »J'ai retouché quelques petites choses dans la partition, et arrangé le livret de manière à ce qu'il marche bien maintenant.«

allerlei wetteifernd lieblichen Insinuationen, um das faltige Richtergesicht über das strikte, engherzige Recht hinaus zu „mäcenatisiren“. Umsonst, der Mann scheint keinen Spaß zu verstehen; drohender und imperatorischer spricht er seine Unbeugsamkeit, seine Strenge aus, die den Künstler nivelliren will auf die Höhe des Laien. Aber auch er thut dies umsonst; man kennt Dich von einer besseren Seite, katholischer Kunstheide! Und willst Du jetzt noch keinen Spaß verstehen, so laß uns auf unsere eigene Faust — ohne Deine obrigkeitliche Bewilligung — lustig sein und Dich ignoriren, bis Dein besseres Ich erwacht und Du auch Dich als heiterer Kunstmensch demaskirst. Und weiter geht's im bunten Reigen, von dem wir nur den Führer, Cellini, zuweilen sich in Einsamkeit absondern sehen, um der Geliebten zu gedenken, deren auch sein Künstlerthum so dringend bedarf. Dieses Liebesmotiv (das in dem Terzett des ersten Aktes in etwas veränderter Gestalt wieder erscheint) ist bei seinem ersten Auftreten noch blaß und scheinbar nebensächlich. — Der wilde Taumel der Gefährten scheint es noch verdrängen zu können — aber der Widerstand, den es findet, der schmerzliche Gedanke einer Nichtvereinigung steigert es bis zu triumphirendster Leidenschaftlichkeit.

Dieser Leidenschaftlichkeit stehen nun allerdings schlimme Stürme bevor, da sie in der Verfolgung des ersehnten Zieles jeden Widerstand zu Boden tritt und dabei sich einiger staatsbürgerlicher Excesse schuldig macht, für welche die Gerechtigkeit sich in Gnade wandeln muß, wenn der Thäter nicht durch die Folgen seiner Handlung zu Grunde gehen soll. Der Cardinal erkennt seine Mission; der menschliche Schützer des menschlichen Rechtes verwandelt sich in einen göttlichen Schützer der göttlichen Kunst. Er trennt in Cellini den Künstler vom Menschen, aber nicht in jenem Mode gewordenen verrufenen Wortsinne, daß er den Menschen verdirbt, um den Künstler zu retten, sondern indem er dem Menschen die verzeihende Hand reicht, um der von ihm untrennbaren künstlerischen Thätigkeit willen. — Und der jetzt zum bacchantischen Jubel angeschwellte Reigen Cellini's und seiner Gefährten erschallt auf's Neue; aber das früher feindliche Element ist jetzt ein freundliches geworden. Heiter — griechisch — lächelnd steht der Cardinal in der Mitte der tanzenden

Runde; sein von Trompeten und Posaunen getragenes, in höchster Erhabenheit strahlendes Motiv giebt den Rhythmus an zu jenem bacchantischen Jubel, der von scheinbar so entgegengesetztem Charakter, doch feurig schmiegsam, jenen Cantus firmus in ringenden Kreisen umschlingt. Doch halt — noch einmal bricht der Jubel plötzlich ab — der Cardinal erhebt seine Stimme und seine neuen Freunde horchen auf die Worte, die er vernehmen lassen wird. Es scheint, er will noch einmal moralisiren, aber wer sollte ihm das jetzt nicht gerne nachsehen wollen, nachdem er sich so menschlich gezeigt? Was er sagt, bezweckt ja nicht, den Jubel zu dämpfen, sondern ihn noch zu erhöhen. Er verkündet „die Unverletzlichkeit des Künstlers, des wahren Priesters der Kunst" und indem er so die speculirende Horde aller falschen Aspiranten dieses Priesterthums damit abschläglich bescheidet, trägt er nur bei, dieses Auserwählten, Cellini's Ruhm zu vergrößern. Ein donnerndes Bravo schließt seine Rede und die Ouvertüre, „der große verhängnißvolle Act eines Erzgusses", wie sie — in anderer Auffassung — einer der erleuchtetsten Kritiker Berlioz', Dr. Griepenkerl (gegenwärtiger Gast Weimars) [nennt], dem, wie andererseits auch Professor Lobe, die Ehre gebührt, einer der wärmsten und beredtesten Vertheidiger Berlioz' in Deutschland gewesen zu sein zu einer Zeit, wo großer Muth dazu gehörte, nicht zu den Widersachern der Sache dieses Genius zu gehören.

Nicht minder merkwürdig und einzig in ihrer Art ist die Ouvertüre zum römischen Carneval, welche dem zweiten Akt vorhergeht. Um eine derartige Erscheinung des ureigenthümlichsten Volkslebens in ihrer Objectivität zu erfassen und so ausgeprägt und bestimmt künstlerisch zu reproduciren, daß auch der Fremde, Unwissende ein klares lebensvolles Bild davon empfängt, bedarf es der Hand eines auserwählten Genius, bedarf es des Griffels eines Goethe, — oder eines Berlioz. Dieses Instrumentalstück, wie sein Entwurf dem Volksleben abgelauscht ist, ist ein so recht für jedes empfängliche Volk geschaffenes Kunstwerk. Tobenden Beifall spendet jedesmal bei seinen Aufführungen an öffentlichen Orten die versammelte Menge der lebhaften Wiener, die niemals diese Ouvertüre ohne Gewährung des Da capo-Verlangens vorüber gehen lassen. Wenn

jeder Composition Berlioz' so bereitwillig Gelegenheit geboten worden wäre zu ihrer Einbürgerung, dieser Tonsetzer wäre schon längst der Heros unserer modernen Musik, und es stände um den öffentlichen Kunstgeschmack überall etwas besser. —

So sehr nun auch die Ouvertüre zum römischen Carneval (die Scene mit Chor im zweiten Act übertrifft an sprudelndem Leben noch das Orchestergemälde) vereinzelt verstanden und genossen zu werden vermag, so steht sie doch ebenfalls in unmittelbarem Zusammenhang mit der Oper selbst. Aus dem allgemeinen Getümmel, aus dem stürmischen Wogen der freudig bewegten drängenden Massen zeichnen sich unserm Auge sehr deutlich die hervorragenden Einzelgestalten ab, die der Zuschauer aus dem ersten Acte schon hinlänglich kennen gelernt hat, Cellini und Teresa. Sie bilden den Vordergrund in der musikalischen Einleitung, welche mit einem Striche, einem schmetternden Heroldsrufe des ganzen Orchesters beginnt, um den Hörer auf das vor seinen Augen dahinrollende Panorama vorzubereiten, und dann sofort in ein Andante übergeht, welches sich auf dem reizenden Motive des Liebesduetts im ersten Acte aufbaut. Melancholisch, klagend ertönt dieses Motiv zuerst vom engl. Horn, und wir glauben hier die so sehr in Liebesgedanken versunkene Gestalt Cellini's, daß er kaum die Augen erhebt, die ersehnte Geliebte in dem Maskengewühl sorgsam forschend aufzusuchen, vor unseren Augen vorübergehen zu sehen. — Zum zweitenmale erscheint jenes Motiv von den weichen Rohrinstrumenten getragen und von einer reizenden Gegenmelodie der Saiteninstrumente begleitet, wir erblicken Teresa, schüchtern und doch sicher, daß Cellini ihre Spuren nicht verfehlen kann, vorbeischwebend. Wir hören jetzt die beiden Stimmen aus dem Orchester heraus sich ängstlich suchend und unbewußt dem Wiederfinden in diesem Begegnen der Gedanken sich nähernd. Von einer nie gehörten Lieblichkeit ist der Zwiegesang der Vereinten, ein Canon, ebenso kunst- als schwungvoll in der Ausführung, und von dem allmäligen Heranziehen der freudetrunkenen Volksmassen begleitet. Jetzt verändert sich die Scene; der Carnevalszug oder vielmehr eine Menge sich mannichfaltig, neu und schmuckreich durchkreuzender Carnevalsschaaren erscheint vor unserem Auge, nicht als bewegungsloses, geheftetes Bild, sondern

als stets wechselndes Chromatrop von Bildern, bald nur in ahnender oder erinnernder Ferne, bald in sinnlichster Nähe, zu den verschiedenartigsten Gesichtspunkten [sich] darbietend. Auch die Gestalt Cellini's und Teresa's verfehlen nicht, sich uns öfters aus dem Massengewühl hervorerkennen zu lassen.

Berlioz hat an dieses Instrumentalstück einen Reichthum von Phantasie verschwendet, wie ihn keine Feder würdig schildern kann. Wir lassen, was wir nicht können.

Auf Reisen.

1853—1854.

Wie es zu Anfang der fünfziger Jahre in einem großen Teile Deutschlands mit der öffentlichen Musikpflege beschaffen war, davon giebt uns der Aufsatz: „die Opposition in Süddeutschland" eine erschöpfende Darstellung. Solche Zustände in die Kategorie der Unmöglichkeiten (für heutige Begriffe) eingereiht zu haben, das darf wohl als eines der wichtigsten Resultate der Lebensarbeit Bülows bezeichnet werden. Wenn Liszt ausgesprochen haben soll: „Bülow ist ein Schulmeister, aber ein vornehmer", so wollte er ohne Zweifel das Wort in weitestem Sinne verstanden wissen, wollte auf Bülows ureigenste Mission hinweisen: künstlerische Schäden aufzudecken und durch Wort und Tat zu lehren, wie sie geheilt werden können; lichtsperrendes Dornendickicht und überwucherndes Unkraut von Vorurteilen und Mißbräuchen mutig anzupacken und auszureißen, damit das Kunstwerk auf gereinigtem und befreitem Boden ungehindert aufblühen und gedeihen könne. Ein Beispiel, wie er diese seine Aufgabe erfaßt, ist der genannte Aufsatz. In keiner andern seiner Schriften wird uns an der Hand von Tatsachen Gelegenheit geboten, die musikalische Gegenwart, wie sie uns von der Trias Wagner, Liszt, Bülow überkommen ist, mit der Vergangenheit zu vergleichen, die Länge des zurückgelegten Weges mit einem Blicke zu ermessen. Es konnte deshalb die Besorgnis, daß jugendliche Übertreibungen hie und da verletzen, als kollektive Ungerechtigkeiten berühren dürften, nicht endgültig maßgebend sein. Das musikalische Zeitbild gehört unbedingt hierher.

Wie Bülow in späteren Jahrzehnten über einzelne seiner Aussprüche, über den Ton der ganzen schriftlichen Polemik seiner Jugend gedacht hat, ist aus dem Nekrolog, den er Tausig widmete (1871), am deutlichsten zu ersehen. Läßt sich überhaupt vieles dort über Tausig Gesagte jetzt genau auf Bülow selbst anwenden, so trifft vor allem seine Bemerkung über die „mildernden Umstände" zu, die für die „Auswüchse" seiner „Entwicklungskrankheit" geltend gemacht werden können. Ohne Zweifel kam ihm dabei die Schroff-

heit in den Sinn, mit der er seine gerechten Forderungen wie seinen Tadel ehedem oft formuliert hatte.

Bülows Ansichten über das Verhältnis der Kritik zur Kunst im Allgemeinen finden, wie an vielen Stellen seiner Schriften, so auch in der Besprechung von Raffs „Frühlingsboten" ausführliche Darlegung. Die Wiedergabe des Artikels erfolgt jedoch nicht nur aus diesem Grunde, sondern auch deshalb, weil kein weiterer aus Bülows Feder über Raff vorliegt, was zu beklagen ist, da ein Eingehen auf des Künstlers spätere und bedeutendere Werke von Interesse gewesen sein und auch dem persönlichen Verhältnis der beiden Freunde mehr entsprochen haben würde.

Es ist übrigens wahrscheinlich, daß ein nicht unterzeichneter, am 24. Febr. 1854 in Nr. 9 der „Neuen Zeitschrift für Musik" erschienener Aufsatz unter dem Titel: „Die Grenzboten als Neueste Z. f. M., eine psychologische Studie", Raff und Bülow gemeinschaftlich zu Verfassern hat. Äußert sich einerseits eine gewichtige Stimme für Raffs Urheberschaft, so ist andererseits Bülows Mitwirkung unverkennbar. Das Ganze gibt zwar ein anschauliches Bild der Gegnerschaft, welcher seine Polemik in jenen Jahren gegolten hat; aber die Schwierigkeit, bei der Fülle authentischen Materials auch das apokryphe zu berücksichtigen, mußte den Verzicht auf den Wiederabdruck veranlassen.

Robert Volkmann.[1]

I.

Der Name Volkmann's, eines seit einer Reihe von Jahren in Pest ansässigen deutschen Künstlers, hat sich vor Kurzem in der gebildeten deutschen Musikwelt einen so hellen, schönen Klang erworben, daß man darüber den Mißklang der vielen klirrenden Scherben und hohlen Töpfe eine Zeit lang ganz überhört hat. Volkmann hat sich mit einem Male einen solchen Ehrenplatz unter den modernclassischen Tondichtern erobert, daß jeder auf Bildung einigermaßen Anspruch erhebende Musiker von Profession moralisch verpflichtet ist, seine bereits veröffentlichten Werke gründlich zu kennen, und

[1] Geb. 1815 zu Lommatzsch in Sachsen, gest. 1883 in Pest. — Die „Pest-Ofener Zeitung" vom 3. Juli 1853 brachte diesen deutschen Urtext des von Bülow zunächst für das ungarische Blatt »Szépirodalmi lapok« geschriebenen Artikels. Vergl. Briefe v. 20. VI, [Juli], 12. VIII 53, Bd. II, S. 63, 67, 75.

die Unkenntniß derselben als eine erhebliche Unterlassungssünde betrachtet werden muß. Schreiber dieses ist selbst von mehreren bedeutenden Kunstautoritäten in verschiedenen deutschen Städten ganz besonders beauftragt worden, dem Componisten Volkmann in Pest den Ausdruck vorzüglicher Hochachtung und herzlicher Sympathie zu überbringen.

Hauptsächlich war es ein für das Pianoforte mit Begleitung von Violine und Violoncello geschriebenes Trio, welches sich bei allen wahrhaften Kennern nicht [nur] der günstigsten Kritik sondern der ungetheilten Begeisterung zu erfreuen hatte. Und mit Recht. Dieses Trio ist ein vollendetes Kunstwerk, und wir dürfen, ohne des Enthusiasmus beschuldigt zu werden — ein Verbrechen, für das man heutzutage leider eben so streng ist, als man es früher gegen die unbefugte Krittelei war — behaupten, daß seit Beethoven in diesem Genre (Kammermusik) nichts oder wenig producirt worden sei, mit dem man es in Parallele stellen könnte. Ein Trio ist, weil es mit geringeren Mitteln, mit leichterer Mühe zur Aufführung zu bringen ist, als eine Symphonie für großes Orchester darum doch nicht niedriger an künstlerischem Werthe anzuschlagen und namentlich wenn das hohe Vorbild in dem Maße erreicht worden ist, als es hier der Fall ist. Man mißverstehe uns nicht: es ist hier nicht von einer Nachahmung die Rede, sondern von einer Nachfolge. Volkmann hat den Weg eingeschlagen, welchen Mendelssohn hätte wandeln sollen, wenn er für die fernere Zukunft hätte bedeutungsvoll werden wollen. Mendelssohn zog es vor, sich direkt an Mozart anzuschließen, in der Weise, daß er die reine, schöne Form über den Gedankengehalt, das Gefäß über den geistigen Inhalt setzte. Beethoven's Princip — wir reden hier nur von der „subjectiven", d. h. der Instrumentalmusik — war aber ein anderes; bei ihm war die Idee das Wesentliche, das tempore et dignitate prius, die conditio sine qua non. Die Idee schuf sich bei ihm ihre eigene Form, ihren Träger, ihren entsprechenden, verständlichen Ausdruck. Hierin liegt durchaus nicht eine Zurücksetzung, im Gegentheile eine Erhebung der Form. Wir können dem Laien versichern, es gehört viel mehr Wissenschaft von Seite des Künstlers dazu, einer individuellen Idee ihre adäquate Gestaltung

zu geben, somit eine individuelle, neue Form zu bilden, als die normale, gebräuchliche Form nachzubilden und zum Vorwande dieser handwerksmäßigen Thätigkeit eine schon Phrase gewordene Idee herzunehmen, die man bei einigem Anstandsgefühle mit ihrer Abgelebtheit Versteckens spielen läßt. Volkmann hat große Ideen und er versteht, sie in einer vollendeten, der Idee entsprechenden Form zur Darstellung zu bringen. Sein Schaffen ist nicht einseitig; die Inspiration und die Reflexion sind als gleichberechtigte Factoren dabei betheiligt; Volkmann ist Poet in der Erfindung, Philosoph in der Ausführung und Durcharbeitung des Erfundenen. Daher finden wir in seinen Compositionen neben der Tiefe und Innigkeit der Gedanken auch jene Einheit und Reinheit der Form, welche diesen Gedanken ihren entsprechenden Ausdruck verleiht; daher kommt es, daß seine Tonschöpfungen Kunstwerke sind, welche der Phantasie nicht minder als dem Verstande Anregung und Befriedigung gewähren. —

Volkmann's Tonstücke für das Clavier allein sind in ihrer Art ebenfalls Meisterwerke. Geistreiche Erfindung, interessante und geschickte Ausarbeitung, ein moderner und dem Charakter des Instrumentes angemessener Clavierstyl sind in keinem einzigen Takte zu verkennen. Seine „Dithyrambe und Toccata", sein „Souvenir de Mároth" werden dem Spieler wie dem Hörer bei der Wiederholung ein gesteigertes Interesse gewähren. Wenn sich der Ausdruck „classisch" so definiren läßt, das man damit das bezeichnet, was zu jeder Zeit und immer gefällt, so verdienen Volkmann's Stücke im höchsten Maße dieses Prädikat.

Auch die Freunde des Gesanges haben von Volkmann, ohne es zu wissen, schon manche schöne Gabe erhalten. Man sehe sich nach seinen Liedern mit Klavierbegleitung um! Wie schön und zart empfunden, wie einfach und doch gewählt zugleich! Wie natürlich und fließend ist die Gesangsstimme gehalten, wie schmiegsam und ungesucht die Begleitung! Aber man pflegt bei der Perle vorüberzuziehen und den glitzernd bunten Glasstein aufzuheben! —

Den tiefsten Eindruck von Volkmann's Compositionen macht aber stets auf uns das bereits erwähnte, Franz Liszt gewidmete Trio[1].

[1] Vergl. Briefe v. 20. VI, [Juli], 12. VIII 53, Bd. II, S. 63, 67 u. 75.

Eine ganze Welt liegt in diesem Tonstücke. Wir können die Widmung auf dem Titelblatte nicht ohne Rührung anschauen. Diese Widmung erscheint uns (wie das ganze Werk) als der Aufschrei eines vereinsamten Künstlergeistes nach einer verwandten, gleichgestimmten großen Seele. Volkmann hat nicht umsonst an den Musiker, an den Ungar Liszt appellirt. Liszt kam ihm mit herzlicher Sympathie aus der Ferne entgegen. Dieses Tonwerk fand in seiner musikalischen Empfindungsweise lebhaften Widerhall, es gehört zu seinen Lieblingsstücken, wir selbst haben es unzählige Mal von ihm gehört. Wenn Liszt einem ihm besuchenden Fremden einmal einen recht exquisiten Genuß verschaffen wollte, so spielte er ihm mit seinem Landsmann Joseph Joachim und dem Violoncelliſten Coßmann das Trio von Volkmann vor.

Was Liszt an diesem Trio so sympathisch, so seelenverwandt ist, ist namentlich das, was jeder echte Künstler, z. B. auch an der magyarischen Musik lieben und bewundern wird, die Hoheit und der Adel der Empfindung und jener religiöse Aufschwung, den ich hier nur mit dem sehr allgemeinen französischen Ausdrucke „l'aspiration vers l'infini" bezeichnen will.

Die Opposition in Süddeutschland.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 39. Nr. 22—26, den 25. Nov., 2., 9., 16., 23. Dezember 1853.]

I.

Es ist nicht zu verkennen, daß wir Gesammtdeutsche vor Allem an einem localen und nationalen Dualismus laboriren, dessen scharfe Ausgeprägtheit uns in zwei Kategorien von Sonderdeutschen zerfallen läßt. Gleich dem politischen, litterären u. s. w. bildet auch das musikalische Deutschland zwei Hälften, deren greller Contrast in den tiefeingewurzelten, wie es scheint untilgbaren Unterschieden von Anschauungs-, Denk- und Fühlweisen ihrer Bewohner eine Sprödigkeit besitzt, welche allen bisherigen Kitt- und Leimbestrebungen, die von den Quacksalbern „der deutschen Einheit" versucht worden sind, hartnäckigen Widerstand entgegengesetzt

hat. Trösten wir uns, wenn wir des Trostes darüber bedürfen, bei diesem fait accompli: daß Nord- und Süddeutschland nun einmal so wenig zusammenzukommen vermögen, wie Süd- und Nordpol, — mit der Hoffnung, daß vielleicht durch die glättenden, aplanirenden Eisenbahnen u. s. w. das allzuschroffe, allzuunvernünftig Grelle dieser Differenzen einigermaßen mit Hülfe der Zeit sich mildern, wenn auch nicht ausgleichen lassen werde. Sprechen wir es aber zugleich offen aus: eine derartige Ausgleichung (wir haben natürlich jetzt nur das musikalische Gebiet im Sinne) ist nur möglich durch ein belehrendes Entgegenkommen der Norddeutschen, welchem eine Annäherung der Süddeutschen mit Documentirung des guten Willens, sich belehren zu lassen, Belehrung aufzunehmen, vorauszugehen hat. Um Mißverständnisse zu sparen, stellen wir gleich unseren Begriff von Süddeutschland im engeren Sinne fest. Wir meinen, wenn wir hier von Süddeutschen reden, ganz speciell die Schwaben (die Baiern und Württemberger) die, indem sie allerdings mit geographischem Rechte sich den Namen „Süddeutsche" vindiciren, dabei doch eine offenbare Anwendung des „lucus a non lucendo" sich gestatten. Man kann nicht weniger südlich sein in der euphemistischen Fassung, welche wir Norddeutsche, unserer zu Fehlern hinauf übertriebenen Tugenden eingedenk dem Süden stets willig zuzuerkennen pflegen, wenn wir vom Süden im Gegensatze zu uns sprechen — man kann nicht weniger südlich sein als die guten Schwaben. Und wenn sie zehnmal prahlen, daß sie einen Schiller und Uhland, einen Hegel und Schelling erzeugt haben — sie sind, bei Gott! daran so unschuldig wie Bethlehem und Joseph, der Zimmerer, am Messias — heut zu Tage geriren sie sich nun einmal nicht anders, denn als Vertreter träger Starrheit im Festhalten an blöden Gewohnheiten und Vorurtheilen gegenüber dem rüstig rastlosen Fortschreiten der norddeutschen Intelligenz. Auch bei uns Norddeutschen wuchert und gedeiht wahrhaftig in Kunst und Wissenschaft der Conservativismus üppiger und störender, als es nöthig wäre; gegen die Virtuosität der Schwaben aber im langsamen Fortrauchen wegwerfungswürdiger Cigarrenstummel sind wir armselige Dilettanten, gegen ihre Virtus im Verschmähen frischen Krautes Sünder von einer wahrhaft südlichen Verführbar-

keit. So hart und scharf das klingt, so muß es dennoch gesagt sein, weil es die Wahrheit ist. Schlimm genug, daß es die Wahrheit ist, daß der Gegensatz zwischen Nord- und Süddeutschland resümirt werden kann mit den beiden Worten: Intelligenz (des Verstandes und Gefühls) und Stumpfheit (des Verstandes und Gefühls). So schlimm es aber ist, daß es so ist, so ist doch damit nicht gesagt, daß es so sein und bleiben müsse, daß es nicht anders werden könne. Wir glauben sehr stark an die Perfectibilität der musikalischen Zustände in Süddeutschland, wir glauben so sehr daran, daß wir die schwäbische, in jedem Sinne „schwäbische" Opposition, welche sich plötzlich gegen die große musikalische Bewegung im Norden erhoben hat, als ein Lebenszeichen, eine Lebensregung quand même, nach langem, starren, blöden Winterschlafe begrüßen. Bisher waren die Süddeutschen in ihren musikalischen Zuständen unserer Beachtung völlig unwerth; mit ihrer offensiven Opposition der jüngsten Tage haben sie sich das Recht erworben, unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen zu dürfen. Wir werden dieser Opposition, ihre Träger und deren Beweggründe und Absichten näher beleuchten. Es handelt sich dabei zunächst um einen flüchtigen Blick auf die beiden musikalischen Hauptstädte München und Stuttgart. Hier ist der Heerd der Opposition zu suchen, hier thront die den Süddeutschen eigene Stumpfheit in voller Maienblüthe und bietet, sich mit gelegentlichem „Nordlicht" begnügend, Trutz der Intelligenz des musikalischen Norddeutschlands. Wir wiederholen es nochmals, daß wir den Begriff „Süddeutschland" im vorliegenden Falle auf Schwaben beschränken. Das südliche, nicht süddeutsche Wien, dessen Kunstzustände sich allerdings bis in die officiellen Kunstinstitute hinauf, in einer Versunkenheit befinden, gegen die der relative Glanz des musikalischen München als ideal erscheinen muß, besitzt dennoch einen weit günstigeren, trotz seiner Ungepflügtheit fruchtbareren Boden zur Herstellung eines wirklichen, den Anforderungen einer Gegenwart werdenden Zukunft entsprechenden, Kunstlebens als z. B. das süddeutsche, nicht südliche München. Wien hätte in seinem Volke, oder seinem Publikum, jenen unentbehrlichen Factor zur Verwirklichung einer schönen und edlen künstlerischen Gegenwart, der München (eben wegen seiner

Schwaben) abgeht. Die neue musikalische Bewegung würde vor Wien nicht jene unaufhebbare Grenzsperre vorfinden, welche München und seine musikalische „Dependenz", denn das ist Stuttgart, derselben entgegenstellen, um, wie mein Freund Hoplit kürzlich sagte, „ihre Bangigkeit vor Propaganda-Popanz und Ansteckung patriotisch zu beschwichtigen." Welche Rührigkeit und Heftigkeit, welcher jesuitische Mittelaufwand für heiligen Zweck auf einmal von den braven, trägen Schwaben in's Werk gesetzt wird, die sich sonst so still und todt verhielten, uns nicht einmal zu benachrichtigen geruhten, wenn sie glücklich ihr achtes Lustrum überschritten hatten! Vielleicht ist dieses wichtige Lebensereigniß, das doch jedenfalls nur symbolisch zu nehmen ist, noch gar nicht bei den Collectivschwaben eingetreten! Es sieht beinahe so aus. Vielleicht haben wir aber auch ihre „ausschlagende" Opposition, die sich jetzt so mannichfaltig manifestirt, als den ersten Schritt zur Besserung, als die erste ungeschickte Lebensregung eines seiner Trägheit endlich müden lebensfähigen Körpers zu begrüßen. Die Zukunft wird's lehren.

II.

Werfen wir zuvörderst einen Blick auf München. Wir finden dort die vortrefflichsten Kräfte brach liegend; eine Hof-Capelle, die mit Ausnahme der Dresdener nicht ihres Gleichen aufzuweisen hat und gegen die sich die Wiener und Berliner verstecken müssen. Dieses glanzvolle Orchester wird lediglich dazu benutzt, alle Winter die bekannten Symphonien von Haydn, Mozart, Beethoven (mit Ausnahme der 9ten) abzuspielen, (erst einige Jahre nach Mendelssohn's Tode wurden auch Werke von diesem Componisten in das Repertoir der Odeonconcerte hinein „geneuert") und zuweilen die Theatervorstellungen einiger classischer Opern (Mozart, Méhul, Cherubini) zu begleiten. Schumann und Gade — Berlioz und Wagner existiren nicht für München, wahrscheinlich weil der musikalische Chef des Kunstinstitutes findet, daß sie nur zu sehr existiren, nämlich ihm (dativus incommodi). Dieser musikalische Chef heißt, wie bekannt, Lachner[1] und war bis vor Kurzem in zwei Exemplaren

[1] Franz L., geb. 1803 in Bayern, Komponist, von 1836 Hofkapellmeister,

vorhanden und „thätig". Jetzt hat sich, man weiß nicht warum, das par nobile fratrum getrennt. Ignaz Lachner[1], der Jodlercomponist, büßt für seine etwaigen Sünden früherer Tage heute in der Hölle Hamburg, wo er wahrscheinlich gegenwärtig mit seinem Tactirstock an der Partitur des „Tannhäuser" seinen Zorn über dieses Müssen ausläßt. Franz Lachner ist in München geblieben, wo er Generalmusikdirektor genannt wird und Spontini, wenn der noch lebte, durch diese Gleichheit des Titels vielleicht ärgern würde. Er hat einmal Halévy den Dienst erwiesen, eines der schwächeren Werke des französischen Dramatikers[2] („Katharina Cornaro") durch Composition des nämlichen Textes verhältnißmäßig glänzen zu machen und bei den Kennern beider Werke vergleichsweise zu accreditiren. Ohne Zweifel mußte das schöne Bewußtsein, eine solche That aufopfernder Uneigennützigkeit verrichtet zu haben, sehr beseligend und kräftigend auf ihn einwirken, denn er gab später eine Wiederholung davon, indem er, um den Freunden von Berlioz' „Benvenuto Cellini" eine Freude zu bereiten, durch die Confectionirung einer Oper desselben Stoffes und derselben Worte

von 1852 Generalmusikdirektor in München, 1865 pensioniert, gest. 1890 in München. Dem scharfen Angriff auf Franz Lachner und die damaligen süddeutschen Zustände, für die er in erster Linie verantwortlich gemacht wird — daß ihre Schilderung keineswegs übertrieben ist, bezeugen Künstler, die jene Epoche miterlebt haben — ist billigerweise hinzuzufügen, daß Bülow in späterer Zeit, als manche in seiner ersten Jugend von ihm heiß verfochtene Ansicht anderer Denkweise Platz gemacht hatte, für einzelne noch in hohem Alter von Lachner komponierte Werke, wie seine Suiten und das Requiem, Worte sehr pietätvoller Anerkennung gefunden hat.

Auch hob er, noch in seinen letzten Lebensjahren, rühmend hervor — u. A. nach einer vortrefflichen Aufführung des „Barbier von Bagdad" in München — welche erfreuliche Wandlung sich in den öffentlichen Kunstzuständen Süddeutschlands vollzogen habe. Freilich ist ja allgemein bekannt, in wie engem ursächlichen Zusammenhang Bülows eigene Thätigkeit an der Hofbühne und der Kgl. Musikschule in München mit dieser Wandlung steht, wie konsequent die in den Jahren 1865—69 von ihm vollbrachten künstlerischen Thaten sich seiner Polemik von 1853 anschließen.

[1] Außer ihm hatte Franz Lachner noch zwei Brüder, Vincenz und Theodor, ebenfalls Musiker.

[2] »La Reine de Chypre« von Halévy betitelt.

die Ansprüche Berlioz' auf seine Anerkennung als deutscher Componist in ihrer ganzen Berechtigung darzustellen, sich mit Glück bemühte. — Von seinen Symphonien vermag das Leipziger Gewandhaus aus dem vorigen Winter eine Geschichte zu erzählen. Dies erweckt in uns die Erinnerung an einen großartigen Zug verständiger Ironie, den das Fatum oder die Vorsehung bei dem eben erwähnten Falle in Leipzig geäußert hat und in welchem der Hr. General Franz Lachner als handelnder wie als leidender Held, kurz als Träger der tragischen Idee erscheint. Man gestatte uns diese Einschaltung, die sehr wesentlich mit unserem Gegenstande und seiner Darlegung in Verbindung steht.

Es war im Herbste des vergangenen Jahres, als Franz Lachner auf den Einfall gerieth, den Neuromantikern einen Gnadenbrocken vorzuwerfen, und in einem der ersten Odeonconcerte dem Münchner Publikum die Ouvertüre zum Tannhäuser vorzuführen [1. IX. 52]. Noch vor der Ausführung dieses Vorhabens ließ man dasselbe ostentatiös weit und breit vorher verkünden, unter dem heuchlerisch stolzen Vorgeben, hierdurch die von den „Zukunftsmusikern" ungerechter Weise gemachten Vorwürfe, als wolle man grundsätzlich in starrem, stationären Festhalten am Alten, jede künstlerische Erscheinung der Gegenwart ignoriren und von sich abwehren, durch ein eclatantes Dementi in einem einzelnen Falle einmal zu entkräften. Im Gegentheil, man fühle sich sehr geneigt, das Neue mit offenen Armen bei sich zu empfangen und einzuführen; nur müsse gestattet sein, es wenigstens vorher zu prüfen und durch das Publikum prüfen zu lassen, das man zum Schiedsrichter ernenne, sich bei der öffentlichen Aufführung dafür oder dawider zu erklären.

Schreiber dieser Zeilen kann versichern, daß schon diese Präambulien ihm damals ein unheimliches Grausen erregten. Wir mußten unwillkürlich an die mittelalterlichen Gottesgerichte und Ordalien denken, an welche stets nur der durch probate Ränke siegesgewisse Theil zuerst zu appelliren pflegte, — wir mußten ferner an jene in der Geschichte der Tyrannen häufigen Bankette denken, in welchen man dem eingeladenen unbefangenen Gegner beim Dessert die Ueberraschung eines Attentates von unzweifelhaftem Erfolge bereitet — kurz, wir ahnten nichts Gutes. Es erging der Tann-

häuserouvertüre bei ihrer Aufführung im Odeonconcert auch in der That so, wie es vorauszusehen war. Sie wurde ausgezischt. Für diesen Skandal gibt es aber nur eine einzige, mögliche Erklärung. Eine Reihenfolge von Beispielen hat gezeigt, wie dieses Werk, selbst unter ziemlich schwachen Orchesterkräften, bei nur einigem guten Willen und Verständnisse des Dirigenten, seine Siegesgewalt selbst an den verknöchertsten Philistern bewähren konnte, die Mittel, welche die Münchner Capelle darbot, mußten in Qualität und Quantität der Instrumentalisten als vollendet, als unübertreffbar wenn nicht unerreichbar erscheinen. Ein einziger, aber vielleicht der wesentlichste Factor noch dazu, ein Dirigent, voll mittheilsamer Wärme und Begeisterung — und Niemand konnte an dem Triumphe zweifeln. Die beispielslos absolutistische Autorität, welche Generalmusikdirektor Lachner als Musiker und Dirigent beim Münchner Publikum ausübt, waren ganz geeignet, auch die Widerstrebendsten zur Ruhe zu bringen, wenn nicht zur Wandlung ihrer grundlosen Antipathie in begründete Sympathie. — Die Tannhäuserouvertüre wurde aber ausgezischt. Wer anders war also hier dieses Skandals anzuklagen, wer dafür verantwortlich und zur Rechenschaft zu ziehen, als der musikalische Chef? Seine Abneigung gegen, seine feindlichen Urtheilsäußerungen über „die Neuromantiker" sind auch außerhalb Münchens bekannt geworden. Wie wäre von ihm ein herzvolles, künstlerisches Verständniß des besagten Werkes zu erwarten gewesen, wie von ihm die Erfüllung der ihm obliegenden Pflicht, sich zu Gunsten desselben all seines Einflußes bei der Capelle und dem Publikum gewissenhaft zu bedienen? Hätte Hr. Lachner in wirklich ehrlicher Absicht, ohne Rückgedanken, die Tannhäuserouvertüre unter seiner Leitung dem Publikum darbieten wollen, so hätte er das Werk auch wirklich mit seinem persönlichen Gewichte vertreten, er hätte sich durch das Fiasco oder vielmehr durch die Ungezogenheit und Rohheit des Publikums — als solidarisch mit dem von ihm dirigirten und bona fide dirigirten Werke — schwer in seinem Künstlerbewußtsein verletzt fühlen und für diese Beleidigung nach einer Revanche streben müssen. Eine derartige Velleität von Point d'honneur überkam aber Hrn. Lachner

nicht; er war sehr befriedigt über den (vielleicht vermutheten) Ausgang der Sache. Aus Schonung wollen wir die vorige Parenthese undetaillirt lassen. So hatte denn also das Publikum gesprochen, sein Verwerfungsurtheil, ohne daß eine Appellation möglich, orakelt, und die „Zukunftsmusik", die „neue romantische Schule", war für München ein für alle Mal abgethan. Hr. Lachner (unter dessen Leitung auch ein Schumann'sches Instrumentalwerk das Schicksal der Tannhäuserouvertüre theilte)[1] schien seelenvergnügt, mit so leichter Mühe sein officielles Gewissen beschwichtigt zu haben und des drückenden Alpes der „neuen Musik" ledig zu sein. Mit der Gemüthlichkeit heimischen Phlegma's erwiderte er Jedem, der ihm von Schumann, Berlioz, Wagner und der schandvollen Nichtbeachtung ihrer Werke in München zu reden anfing: „Wir haben's ja probirt. Es geht halt nicht. Man findet hier keinen Gefallen daran. Unsere Münchner lieben halt nur die gute classische Musik".

Ein Ausspruch, dem allerdings eine partielle negative Wahrheit innewohnt, wenn man bedenkt, wie oft die Münchner trotz aller Ueberschätzung ihres Lachner die Ungenießbarkeit seiner Compositionen factisch ausgesprochen haben.

Wir haben die tragische Schuld sehr weitläufig erzählt, können uns aber bei der Buße um so kürzer fassen.

Diesem selben Franz Lachner, der im Herbst 1852 Wagner's Tannhäuserouvertüre unter seiner Leitung in München durchfallen ließ, wurde im Frühjahre des laufenden Jahres die ehrende Erlaubniß gegeben, seine neue Symphonie im Leipziger Gewandhaus dirigiren zu dürfen. Lachner kam, dirigirte und — brachte sein Werk dem Meister auch keine Ehre — so rettete doch der Meister sein Werk durch seine Anwesenheit vor allzuschnöder Aufnahme seitens einer entrüsteten Zuhörerschaft. Das Leipziger Publikum erinnert sich jenes denkwürdigen Abendes gewiß eben so sehr, als Lachner diesen düstren Schatten seines Ruhmes zu vergessen gesucht haben wird. Die gesammte Kritik sprach sich mit einstimmiger

[1] Am 24. März 1852 wurde die Ouvertüre zu Schumanns „Genoveva" im Abonnement-Konzert der musikalischen Akademie aufgeführt.

Schonungslosigkeit aus über die Münchner Schnaderhüpferl-Symphonie, so genannt von dem Trio im Scherzo, wo drei Flöten einen allerdings, wenn man will, „classischen" Jodler beginnen. Denkwürdig aber war der Abend nicht sowohl durch das Fiasco einer Symphonie — als durch den Triumph ohne Gleichen, den die „Romantik" in der Person „Richard Wagner's" (Einleitung und dritte Scene des ersten Actes vom Lohengrin) zum ersten Male auf einem Boden feierte, wo die „Classicität" jedenfalls in glanzvollerer und frischerer Blüthe von jeher gestanden hatte, als die in dem Münchner Treibhause aufgezogene sich rühmen konnte. Franz Lachner's tragische Sühne mußte sich noch erhöhen, als er bei seinem Falle und dem gleichzeitigen Triumphe Wagner's in Leipzig sich erinnern konnte, daß ebendaselbst früher gleichfalls — doch wir wollen kein Bourbonengedächtniß an den Tag legen.

Man wird uns vielleicht ungerechter Härte zeihen, daß wir alle unsere Empörung über die künstlerische Verknöcherung Münchens in den Vorwürfen concentriren, welche wir einem einzigen schuldigen Haupte entgegenschleudern. Wir geben aber nur dies Eine zu bedenken: Generalmusikdirector Franz Lachner ist eben ein musikalischer Autokrat von Süddeutschland, seine Macht und seine Autorität sind auf eine Weise befestigt, daß er unendlich viel Vortreffliches mit den gegebenen Mitteln zu leisten vermöchte, wenn er nur wollte. Er will aber eben nicht; warum, ist unschwer zu errathen. Er will den vorhandenen, stationären Zustand aufrecht erhalten und setzt allem Neuen eine chinesische Widerstandszähigkeit entgegen. Ist es da zu verwundern, wenn bei einem ohnedies durch seinen sinnlichen Materialismus unsinnlicher Kunst abholden Volke die musikalische Versumpfung eine unsondirbare Tiefe erreicht hat? Von Berlioz und Wagner zu geschweigen — aber selbst Schumann und Gade sind kaum dem Namen nach bei den Meisten gekannt — in den Musikalienhandlungen sucht man vergebens nach ihren Werken. — Das kleine Städtchen Winterthur in der Schweiz, wo der geistvolle Theodor Kirchner und der begabte Carl Eschmann ein von reichstem Erfolge begleitetes künstlerisches Wirken entfalten, kann sich eines so ächten und innerlichen musikalischen Lebens rühmen, wie München, wenn

es auf seinem Wege, oder vielmehr auf seinem Stuhle beharrt, nie erreichen wird. Winterthur ist um mehrere Decennien München voraus, und ein musikalisches Aranjuez gegen dieses todte Madrid. Wir übertreiben nicht.

Der galvanisirte Musikleichnahm Münchens wird von den Zungen der Presse — natürlich! als die incarnirte Schönheit gepriesen. Die Thätigkeit des Augsburgers Riehl ist bekannt, auch seine Beliebtheit und Autorität. Er ist ein Tausendkünstler, ein Allerweltsmann. Er weiß es zu vereinigen, wie man die unmusikalischen Gebildeten zu gleicher Zeit mit den ungebildeten musikalischen Handwerkern befriedigt. An die musikalischen Intelligenten allein denkt er nicht. Vielleicht schreibt er eben blos für Baiern. Selten läßt er eine Gelegenheit vorübergehen, wo er das Recht des Marsyas, den Apoll schinden zu dürfen, nicht vertheidigte und nicht ein Zetergeschrei erhöbe, wenn Apollo des Marsyas müde, diesem einmal Eins abzugeben sich zur Nothwehr gestattet. In keinem Punkte ist die „Allgemeine Augsburger Zeitung" patriotischer, blauweißer, als in der musikalischen Chronik Münchens. Da wird den Abonnenten in allen Weltgegenden weiß gemacht, daß München nicht blos Skulptur- sondern auch Musik-Isarathen ist. Und Herr Riehl mit seiner gewandten Feder und seiner zu besseren Zwecken verwendbaren intelligenten Raschheit, gibt heute den Prediger ab, morgen den Clown (wir erinnern an das Karlsruher Musikfest[1]). Sein

[1] Ueber welches Riehl in den Nrn. 280 und 281 der Augsburger Allg. Ztg. vom 7. u. 8. Okt. 1853 berichtet hatte. Wagner's Tannhäusermusik wurde von ihm in herabsetzenden Worten abgelehnt; Meyerbeers „Zurückhaltung" bei Behandlung ähnlichen Stoffes hervorgehoben, „das Finale aus Mendelsohn's Loreley hätte keine günstigere Folie haben können als die Tannhäuser-Ouv." und erwies sich „als eine wahre Trösterin"; durch Liszts „Festgesang" wurde ihm (Riehl) „erst völlig klar, was es eigentlich mit der vielgenannten Zukunftsmusik auf sich habe"; er sagt zwar: „ein Urtheil darüber steht mir nicht zu, erst das folgende Säculum wird diese für uns völlig fremdartigen, wie aus einer ganz andern Welt entstandenen Klänge würdigen", schildert aber den erhaltenen Eindruck in Ausdrücken, die den feurigen Anhänger des Meisters auf das Aeußerste verletzen mußten.

steter Refrain „que tout est pour le mieux dans le meilleur des Munichs possibles“ beirrt uns aber nicht mehr.

In der kürzlich in München stattgefundenen Aufführung der Beethoven'schen Missa solemnis (D-dur), einem sehr dankenswerthen musikalischem Ereignisse, erblicken wir eine erste politische Frucht jener „süddeutschen Opposition“, die wir, allem Pessimismus feind, bereits in der Einleitung als ein erfreuliches Lebenszeichen quand même der erstarrten Körper schwäbischen Musiktreibens signalisiren zu können glaubten, und zwar eine recht genießbare Frucht. Daß es aber hauptsächlich die „Opposition“ gegen die Zukunftsmusiker ist, welche sie erzeugt hat, erhellt aus dem naiven Referate der „Augsburger Allgemeinen“, auf das wir hiermit verweisen. Liszt führt bei seinen Musikfesten stets die 9te Symphonie von Beethoven auf, (deren Ignorirung man sich denn doch vielleicht in München gelegentlich schämt); man verwirft die neunte Symphonie und gibt ihr einen Gegenpapst in der Messe, zu deren Aufführung Liszt allerdings noch keine Gelegenheit hatte. Wie kindlich, zwei sich so verwandte und ebenbürtige Kunstwerke tendenziös einander entgegenzustellen! Immerhin. Wenn die „süddeutsche Opposition“ in diesem, unserem Sinne weiterhin thätig sein wird, so werden wir uns bald nicht mehr gegnerisch zu einander verhalten. Wir zweifeln aber daran. Dieses Fortschreiten wäre Selbstvernichtung, die will man nicht, und es würde eben ein Wieder-Aufleben der dortigen Kunstzustände im Sinne der neuen Zeit, oder der „Zukunft“ oder der „Neuromantik“, wie unsere Gegner sagen, nur durch diese Selbstvernichtung ermöglicht werden können. Franz Lachner wird sich nicht zum Sardanapal montiren; die endliche Entfernung des musikalischen Chefs von seinem Posten ist aber die hauptsächliche conditio sine qua non, wenn dieser Posten für uns kein verlorener bleiben soll. Zum zweiten Capellmeister, um die erledigte Stelle Ignatz Lachner's zu besetzen, wird man, dessen sind wir sicher, nur einen geborenen Krüppel oder Einen, der sich freiwillig Hände und Füße binden läßt, erwählen.

Für den Augenblick können wir also nur hoffnungslos von München scheiden, trotz der neulichen Aufführung von Beethoven's

Missa solemnis und gehen weiter, uns einmal im Mikrokosmus, in Stuttgart umzuschauen.

III.

In der Einleitung zu unserem Thema haben wir bereits vorbemerkt, daß Stuttgart, der zweite Centralpunkt süddeutscher Opposition, gewissermaßen als eine Dependenz, als eine wohlfeilere Miniaturausgabe des musikalischen München betrachtet werden könne. Nicht als ob Stuttgart die guten brauchbaren Seiten der Münchner Musikzustände wiederspiegelte, — an Tüchtigkeit des vorhandenen Materials, namentlich in Ansehung der Instrumentalkräfte, steht es ziemlich weit hinter München zurück, was durch die ungleiche locale Bedeutsamkeit beider Städte sehr erklärlich ist — aber die Münchner Musikwirthschaft ist ganz ersichtlich das Ideal, welches man in Stuttgart verwirklichen möchte. Vor München allein in der gesammten Musikwelt legt man einen gewissen Respect zu Tage; in München allein verehrt man eine Autorität, deren man bedarf, einestheils, weil man aus einem gewissen Anfluge von Ehrlichkeit die allzukolossale Unverschämtheit scheut, sich selbst dafür auszugeben, andererseits um uns Norddeutschen gegenüber die eigene Idolenz und Verkrüppelung, mit dem Hinweis auf die fremde, durch glänzendere, großartigere Verhältnisse auch imponirendere, gewissermaßen zu entschuldigen. Mit einem Worte, sagen wir es ohne schonende Umschweife frei heraus: es herrscht in den Stuttgarter Musikzuständen dieselbe Erbärmlichkeit, wie in denjenigen München's, wenigstens eine so analoge, daß Stuttgart hierin als eine Copie, als ein Filialsumpf von München sich bezeichnen ließe.

Von dem, was in diesem Sumpfe vor sich geht, oder, da eben nichts vor sich geht, von dem, was dort stagnirt, erfährt nun die norddeutsche Musikwelt bei der Selbstisolirung und Abschließung der württembergischen Schwaben so äußerst selten nur das Geringste, daß wir mit möglichster Kürze dem Leser die Hauptzüge des Bildes vorführen wollen. Auch hier sind es eben die officiellen Kunstinstitute, die wir ins Auge fassen und durch welche wir den Specialcharakter des dortigen Musiktreibens repräsentirt anzunehmen

haben. Die mehr oder minder regen Bestrebungen von Dilettanten oder privaten Künstlern werden überall stets an Einfluß und Bedeutung gegen die der ersteren untergeordnet bleiben.

Das Hoftheater in Stuttgart ist bezüglich seines Gesangspersonals im Grunde genommen nicht schlechter und besser als irgend ein anderes; mit dem Münchner mag es ziemlich parallel stehen. Was jedoch die Verwendung der Opernkräfte anlangt, so läßt die Verwaltung dieselben nur dem schlechten Zwecke der neueren und neuesten italienischen und französischen Opern dienen. Eine wirklich classische Oper ist schon eine Seltenheit. Neben dem bei allen Bühnen gäng und gäben unvermeidlichen Moderepertoire gibt man zuweilen mit schlechter Besetzung und in abschreckend langweiliger Weise eine jener gediegenen und den Ausgabe-Etat nicht erhöhenden älteren Opern, mit welchen das Guttapercha-Gewissen des Vorstandes einer solchen Kunstanstalt temporäre künstlerische Skrupellaunen beschwichtigend abzuspeisen pflegt, so z. B. Méhul's Joseph, Cherubini's Wassertäger, Cimarosa's Heimliche Ehe. Die Wiederaufnahme des letztgenannten Werkes in Stuttgart, mit der man vor einiger Zeit daselbst in auswärtigen Blättern zu renommiren wünschte, hatte ihren Grund in der Eitelkeit des Hofcapellmeisters Lindpaintner, der seinem durch künstlerische Altersschwäche und Impotenz gehemmten Ehrgeize in der Wichtigthuerei Nahrung zu bieten versuchte, mit welcher er dieser Partitur ein Bündel der ordinärsten Recitative eigener Feder hintanheftete.

Der wirkliche Lorbeer, den sich Wagner durch seine meisterhafte, ebenso geniale, wie pietätvolle Restauration der Gluck'schen „Iphigenia in Aulis" erworben, wird diesen Mißgriff mittelbar verschuldet haben; doch wer möchte der Sonne einen Vorwurf daraus machen, daß sie auch Krokodileier ausbrütet? womit wir jedoch durchaus nicht den Neckar zum Nil, noch jene ehrliche deutsche Finsterniß (dick genug, um Stiefelwichse daraus zu fabriciren, wie Alexander Dumas sagt), welche die schwäbischen Hirne erfüllt, zu einer ägyptischen erheben wollen.

Wir glauben eben erwähnt zu haben, daß der erste Hofcapellmeister in Stuttgart Lindpaintner heißt. In neuerer Zeit hat man ihn mit einem Collegen erfreut, mit dem Liedercomponisten Kücken,

den er wie einen Bruder lieben soll. Hr. Kücken ist noch zu kurze Zeit angestellt und hat bis jetzt wohl kaum die Zeit finden können, einen persönlichen Einfluß auf das Institut, an dessen Spitze er mitberufen wurde, in der Weise zur Geltung zu bringen, daß sein Wirken daselbst uns schon zum Gegenstande der Censur anheimfallen könnte. Bei unserer Darstellung der Geringfügigkeit des officiellen Musiktreibens in Stuttgart sind wir daher weit entfernt, ihm gegenwärtig eine Mitschuld an derselben zuzuschieben: im Gegentheil neigen wir uns dahin, Gutes von seiner Leitung zu hoffen, und werden seinen desfallsigen Bestrebungen unsere Anerkennung nicht versagen. Kücken hat eben das vor seinem künftigen Vorgänger voraus, daß er ein Norddeutscher, in jeder Art jünger und frischer als dieser ist, nicht blos Dünkel sondern auch einen gewissen musikalischen Geschmack besitzt und demnach moralisch nicht in jenem schnupftabakbestreuten deutschen Capellmeister-Schlafrocke, sondern in verhältnißmäßigem Frack erscheint. Durch seinen, wenn auch flüchtigen Besuch des Karlsruher Musikfestes hat er bewiesen, daß es ihm nicht an Interesse mangelt, wo es sich zu orientiren, d. h. im musikalischen Oriente umzusehen gilt. Das ist erst verdammt wenig, aber immerhin etwas, zumal seinem Collegen gegenüber. Nun, wir werden weiter sehen.

Hr. v. Lindpaintner dagegen ist seit einer langen Reihe von Jahren in der Stuttgarter Musikwirthschaft der einzig verantwortliche Wirth, und wir dürfen deshalb rücksichtslos gegen ihn einschreiten. Doch werden wir auch bei ihm nicht die Gerechtigkeit verleugnen, indem wir ihm das zur Last aufbürdeten, woran er selbst nur theilweise schuld ist. Denn allerdings öffnen sich aus gewissen hier nicht näher zu bezeichnenden Ursachen die Thorflügel des Opernhauses in Stuttgart nur jedem beliebigen Opernschund, verschließen sich aber mit geringen Ausnahmen jedem Werke, dessen künstlerischer Werth und Bedeutung dem Institute gerade die Verpflichtung auferlegen sollten, es durch möglichst vollkommene Aufführung in's Leben treten zu lassen[1]. Die Unzufriedenheit, welche Capellmeister Lindpaintner mit diesem status quo als vermeintlicher

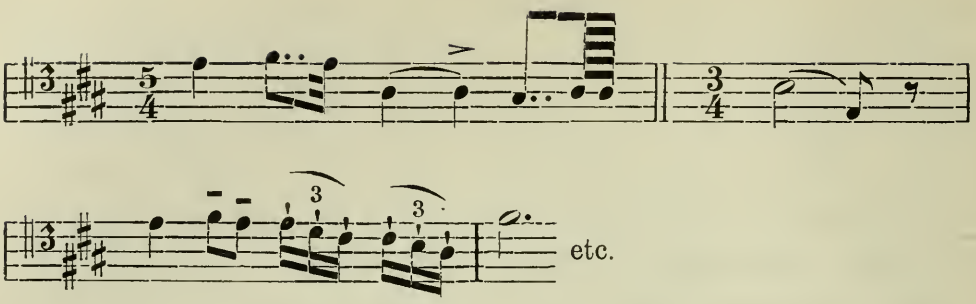
[1] Vergl. Brief v. 29. IX 46, Bd. I, S. 55.

Vertreter des classischen Princips vielleicht affectirt, sticht übrigens seltsam gegen die Indolenz ab, in welcher er seit geraumer, fast undenklicher Zeit jede künstlerische Anstrengung gemieden, jeden ernstlichen Versuch zu einer Besserung gescheut, so wie gegen die Leichtigkeit und Behaglichkeit, mit welcher er kampflos sich den gegebenen Zuständen untergeordnet und accommodirt hat, Zuständen, durch welche das Stuttgarter Hoftheater factisch auf den Rang und Namen einer Tonkunstanstalt Verzicht leistet. Wie thätig hat sich dagegen der ehrwürdige, greise Spohr in Cassel gezeigt, und dort galt es härteren Kampf gegen unleidlichere Verhältnisse! Freilich Lindpaintner ist weder als Dirigent noch als Componist mit Spohr an einem Tage zu nennen. Die Unehre, welche wir dem letzteren hier anthun, indem wir ihn einem Lindpaintner gegenüberstellen, hat ihren Anlaß in der speciellen Nichtachtung, welche von diesem und seinen blöden Verehrern in Stuttgart demjenigen Manne thatsächlich angethan wird, der doch unfraglich als der genialste und historisch bedeutsamste Vertreter einer musikalischen Richtung erscheint, die in ihm zugleich ihren eigentlichen Stifter oder Wiederhersteller besitzt, und die sich nach der Periode, in welche sie fällt und auch mit anderweitiger, tieferer Analogie, recht wohl als die der musikalischen Restauration bezeichnen läßt. Die großartige Ungebührlichkeit der Prätensionen, mit welchen nun Capellmeister Lindpaintner sich als Altmeister dieser vergangenen Epoche gerirt, vergessend, daß Spohr allein diese Ehre gebühren kann, fordert auf, zu untersuchen, worauf sich diese Prätensionen denn gründen oder stützen. Und da finden wir bei dem Componisten Lindpaintner wahrhaftig keine plausible Begründung. Wir wissen wohl, daß das eben nicht musterhafte, übrigens gar nicht musterhaft sein sollende Repertoir fast der sämmtlichen deutschen Gartenorchester die beiden Ouvertüren zum „Vampyr" und „Faust", Tonstücke, die übrigens ebenso gut von einem Präger oder Fränzel herrühren dürften, aufgenommen und bis jetzt conservirt hat; ferner sollen die antimusikalischen Engländer davon erzählen können, mit wie viel Glück sich Lindpaintner neuerdings in den höheren Gassenhauern versucht, von denen ihnen alljährlich der reisende Liedersänger Pischek einige zu importiren pflegt

(Fahnenwacht, Rolandslied u. s. w.); endlich lesen wir in den Zeitungen, daß eine neue Oper „Die Korsen" am 20. November in Stuttgart die Bretter beschritten hat, eine Oper, deren Text wir in Händen haben, und der uns nur zu der kurzen Kritik veranlaßte, daß eine ganz einzige künstlerische Verwahrlostheit dazu gehören muß, das schäbigste, unanständigst langweilige Libretto zu componiren, das die Theaterwelt bis jetzt aufzuweisen hat; — dieses Alles vermag uns aber noch nicht zu überzeugen, daß Lindpaintner ein großer Componist sei, würdig, wenn auch nicht mit einem Spohr zu rivalisiren, doch demselben bildlich die Schuhriemen aufzulösen. Vielleicht ist aber Hr. Lindpaintner ein guter Dirigent. Gelegenheit, sich als solcher zu zeigen, gibt es in Stuttgart hinlänglich. Außer der Oper, wo, ungeachtet des herrschenden Ungeschmackes, es eine nicht unkünstlerische Aufgabe bleiben würde, das Schlechte in möglichster technischer Vollendung vorzuführen und so in Ermangelung eines Zweckes doch die Mittel glänzen zu machen, besteht in Stuttgart die sehr rühmliche Einrichtung von zwölf jährlichen Abonnementconcerten, die sich, da der Abonnementpreis ein beispiellos, aber nachahmenswürdig wohlfeiler ist (24 kr. rhein. für jedes Concert) eines höchst zahlreichen Besuches erfreuen und die Eingeborenen mit großem Stolze erfüllen. Daß dieser Stolz bis zur lächerlichsten Ueberschätzung ausartet, namentlich von Seite der dabei betheiligten Künstler, brauchen wir wohl nicht anzudeuten; es ist dies eine Krähwinkelei, die auch größere Städte theilen. Diese Concerte sind hauptsächlich zum Opferdienste für den Moloch des musikalischen Classicismus bestimmt, den sich die Stuttgarter gleich den Münchnern zum Steckenpferde erwählt haben, jedoch mehr blos in der Idee, d. h. auf weniger reale Weise reiten. Die Factoren der Abonnementconcerte bilden die königliche Capelle und das Gesangspersonal des Hoftheaters. Daß die erstere quantitativ und qualitativ weit unter der Münchner steht, glauben wir schon erwähnt zu haben. Es mangelt ihr verhältnißmäßig einmal an hervorragenden Einzelnkünstlern, namhaften Virtuosen auf ihrem Instrumente, und dann vorzüglich an einem abgerundeten schönen Ensemblespiel. In Bezug auf den ersten Punkt genügt es eben noch nicht, einzelne tüchtige Musiker im Streichorchester (die vor-

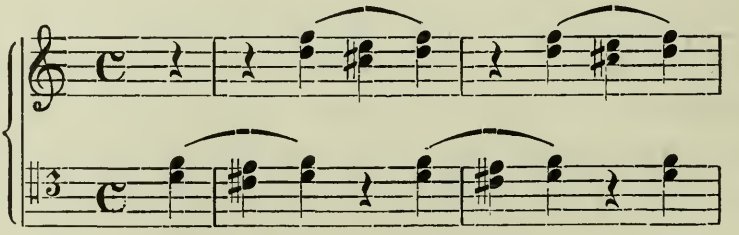
züglichsten unter den Mitgliedern der Stuttgarter Capelle sind übrigens meist geborene Baiern), ein leidliches Hornquartett und ein paar Namen wie die beiden Krüger (Flöte und Harfe), Beerhalter (Clarinette und Bassethorn), Neukirchner (Fagott), Bohrer (Violoncell) zu besitzen; was das Ensemble anlangt, so ist die Hauptschuld der traurigen Vernachlässigung desselben dem Chef der Capelle und seinem schlechten Dirigiren zuzuschreiben. Lindpaintner, obwohl zu derselben Schule, der der „Takt-Stockmeister" ex professo oder besser ex profosso gehörig, steht selbst als Dirigent weit unter einem Franz Lachner in München!

Wir theilen einige der ärgsten — Unglaublichkeiten mit, von denen zufälliger Weise unser Ohr die Marter der Zeugenschaft zu erdulden hatte. Eigene schlimme Erfahrung läßt uns hier die Mahnung ertheilen, daß jeder gebildete Musiker bei seinem Eintritt zu einer Opernaufführung oder einem Concert unter Leitung des Capellmeisters Lindpaintner seine Ansprüche auf eine sachverständige räumliche Disposition des Orchesters eben so wohl als auf eine reine Orchesterstimmung draußen in der Garderobe ablegen, und sich zur Versicherung gegen Verlust derselben eine Contremarke einhändigen lassen möge. Da der Chef nichts darauf zu halten scheint, so wird diese erste Bedingung eines künstlerischen Ensemble's fast stets auf das Gröbste verabsäumt. Selbst die Saiteninstrumente harmoniren nicht mit einander, und das plötzliche A einer Hoboe würde sich zur Posaune des Gerichts über diesen Charivari wandeln. Von Weihe und Schwung darf man selbst bei der Aufführung classischer Werke, welche das unmusikalische Publikum mit lauten Conversationen im schwäbischen Idiom zu begleiten pflegt, natürlich da, wo bisweilen die einfachste Präcision uud Correctheit mangelt, nichts erwarten. Von den Concerten wollen wir später ein Wort reden; aus der Oper nehmen wir auf's Gerathewohl zwei Beispiele heraus, an denen sich die Unzulänglichkeit (um milde zu sprechen) von Hrn. Lindpaintner's Direction uns ziemlich stark manifestirte. Es war in der Balletscene des dritten Actes von Robert der Teufel, wo wir ein in ächzendem Hämorrhoidarialton vorgetragenes Violoncellsolo hörten, das wir genau nachstenographirt haben:

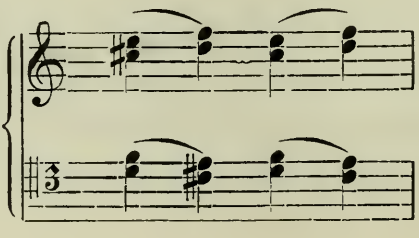


Wer das Solo gespielt hat, wissen wir nicht, auch nicht mit welchem Rechte man Violoncell-Solo mit Solo-Violoncellist identificirt hatte, aber wir bewunderten, mit welcher Gewissensruhe der Capellmeister im Viervierteltakte dazu fortdirigirte, ohne Gefühl für die empörende Verstümmelung der Melodie, dergleichen wir eben sehr häufig unter seiner Leitung gehört haben.

In dem vierten Finale derselben Oper, bei einer schwierigeren, obgleich immerhin ziemlich einfachen Zusammenwirkung von Chor und Orchester, wo den Hrn. Takthackern der alten Schule gerade Gelegenheit gegeben wird, durch festes und sicheres Markiren den Arm zum Wohle der Kunst müde zu handwerkern, gestaltete sich die Stelle, wo Männer- und Frauenchöre mit einander alternieren,



zu folgendem reizvollen Zusammenklange:



Die zuhörenden Schwaben erfreuten sich eben eines guten Felles. Wir schaudern noch in dieser Erinnerung. Und doch war es nicht die einzige der Gattung von diesem Abend her.

IV.

Halten wir uns nicht weiter auf bei ähnlichen kleinen Theater-Horreurs, sondern sehen wir uns das Concertinstitut ein wenig näher an. Da werden denn allwinterlich, wenn kein anderes Oratorium dazwischen kömmt, als z. B. Mozart's Requiem und — Lindpaintner's vorsündfluthlicher Abraham, so ein zehn Symphonien ohne vorhergegangene Probe heruntergeraspelt: C dur und G moll von Mozart, D dur und B dur von Haydn, eine Anzahl derer von Beethoven, wobei man selten über Nr. 5 hinauskommt, nie, wie sich versteht, bis zur neunten dringt, die erstlich die verwerfliche Verirrung eines tauben und verwirrten Hauptes, zweitens ohne Probe, und also auch ohne Mißglücken, nicht vom Blatt gespielt werden kann. Was dann noch fehlt, das füllen Namen wie Kalliwoda und Täglichsbeck aus. Schumann wird aus den nämlichen Gründen zum Theil wie Beethoven's letzte Symphonie gänzlich ignorirt. Ob der Vorzug, den die Stuttgarter vor den Münchner Concerten darin voraus haben, daß der Dirigent derselben nicht genug gelernt hat, um selbst (natürlich) eine „Preissymphonie" anzufertigen[1], diesem als besonderes Verdienst anzurechnen sei, lassen wir dahingestellt sein.

Die erste Gade'sche Symphonie (C moll) ist das einzige Product der neueren, nach-Mendelssohn'schen Instrumentalmusik, das Hr. Lindpaintner sich vor einigen Jahren bewogen fand, seinen Concertabonnenten vorzusetzen. Er ließ das Werk natürlich durchfallen, indem er es schlecht aufführte. Merkwürdig, welches Raffinement des Witzes diese Herren bei ähnlichen Manövers an den Tag legen! Sie besitzen dafür ein wirksames geheimnißvolles Recept, das man ihnen ablauschen sollte, wenn man es an ihnen

[1] Wie Franz Lachner es getan. Vergl. Schumanns „Gesammelte Schriften (Breitkopf u. Härtel 1891) Bd. I, S. 299 u. f.

zur Anwendung zu bringen nöthig hätte. In neuerer Zeit hat man die nämliche Symphonie wiederum zur Aufführung gebracht. Daß sie auch diesmal nicht in Stuttgart laufen lernen konnte, wird man aus dem Umstande begreifen, daß man derselben das vierte Bein unterbunden hatte. Man hatte nämlich das reizende, originelle Scherzo ganz herausgestrichen!

Weiter beschäftigen sich die Stuttgarter Abonnementconcerte mit der alljährlichen, ohne vorangegangene Erfrischung durch den Luxus einer Probe statthabenden Wiederkäuung der bekanntesten Opernouvertüren von Mozart, Weber, Cherubini und vorzüglich Lindpaintner. Neuerdings, d. h. nach Mendelssohn's Tode, sind die in diese Gattung einschlagenden Instrumentalstücke dieses Meisters ebenfalls, wiewohl mit Widerwillen, acceptirt worden; man merkt das an der Unreinheit der Ausführung, der Unverständigkeit der Direction. Von Beethoven gibt man höchstens Prometheus, Egmont und Coriolan, letztere mit drei Bratschen und drei Celli! Kücken hatte letzthin versucht, der Berlioz'schen Ouvertüre „zum römischen Carneval" Bahn zu brechen; die Lindpaintnerianer zischten.

Zu der Ausfüllung des Zeitraumes zwischen Ouvertüre und Symphonie dienen erstens Lindpaintner'sche Gassenhauer mit Orchesterverstärkung durch den Löwen Pischek, oder Einzeln- und Ensemble-Gesangstücke aus den gerade auf dem Repertoir stehenden Opern, durch die übrigen Mitglieder des Hoftheaters vorgetragen, die natürlich eben so sehr als ihr Chef die Anstrengung einer Probe möglichst zu vermeiden suchen. Sodann produciren sich in jedem Concerte stets zwei bis drei — nicht immer die hervorragenderen — Künstler der Hofcapelle auf ihren respectiven Instrumenten mit einer unendlich langen und langweiligen Rococo-Virtuosenphantasie von eigener oder Lindpaintner'scher Zusammensetzung. Unser Held sucht nämlich seine Unsterblichkeit oder Popularität möglichst nach der Dimension der Breite hin auszudehnen, da ihm diese Ausdehnung versagt ist nach der Dimension der Tiefe. — Und nun, als Krone von allem dem genannten Inhalte eines Stuttgarter Abonnementconcertes, noch die haarsträubende Anordnung in der Reihenfolge der einzelnen Stücke! So folgte, um eines einzelnen Falles zu erwähnen, in einem kürzlich stattge-

fundenen Concerte in Stuttgart unmittelbar auf den Vortrag des Schumann'schen Clavierconcertes mit Orchester durch den Pianisten Krüger, der sich hierbei das Verdienst erworben hat, zum ersten Male die Veranlassung zur öffentlichen Aufführung eines Instrumentalstückes dieses bisher beharrlich von den Schwaben ignorirten Meisters gegeben zu haben, unmittelbar auf den Genuß eines wirklichen Kunstwerkes, die nun doppelt schmerzliche Ohrfeige des ordinärsten Bänkelsängerliedes „das Mailüfterl" von Kreipl, gesungen von Frau v. Marra. Mit der Versicherung, daß dergleichen Taktlosigkeiten nicht vereinzelt vorkommen, schließen wir unsere, trotz aller Unglaublichkeit des Dargestellten ganz wahrheitsgetreue und gewissenhafte Schilderung des traurigen Zustandes, in welchem sich das einzige als solches betrachtenswerthe musikalische Kunstinstitut Stuttgarts befindet. Wir wiederholen es, wir haben hiervon die alleinzige Schuld dem bis jetzt einzig verantwortlichen Chef und Dirigenten der Capelle beizumessen. So begränzt und gehemmt sein Wirken bei der Oper sein mag, so freie Hand besitzt Hr. Lindpaintner in den Concerten. Daß er hier seine Autorität und Macht so gar nicht in künstlerischer Weise gebraucht, vielmehr in dem entgegengesetzten Sinne mißbraucht, läßt erwarten, daß er in der Oper, wäre ihm dort die Möglichkeit geboten, ebenso leicht und ungehindert seinen Willen durchzusetzen, gerade so verfahren, ganz ebenso unverantwortlich hausen würde. Es ist begreiflich, welche Demoralisation, welche Lockerung aller Orchesterdisciplin, welche Vernichtung jedes übrigen Funkens von künstlerischem Geiste dieses böse Beispiel von oben her anrichten muß. Kaum wird es nöthig sein, noch hinzuzufügen, daß Hr. Lindpaintner allem Neuen, Großen und Schönen in der Kunst fanatischen Haß geschworen hat. Er verabscheut auf's Gründlichste die Namen Schumann, Berlioz, Wagner, Liszt, natürlich ohne ihre Werke zu kennen und zu verstehen, und spricht diesen Abscheu unverhohlen und ungemildert durch jene Heuchelei, die doch immer eine der Tugend vom Laster dargebrachte indirecte Huldigung ist, aus. Was in seiner Macht steht, Alles wird er aufbieten, um die Aufführung jedes Werkes von einem „Romantiker" oder „Zukunftsmusiker" zu hintertreiben; kein Mittel scheuen, die „öffentliche Meinung" gegen die Heroen der

musikalischen Neuzeit aufzuhetzen. Neid und Furcht, nach Fürst Pückler „die ignobelsten Feinde des Menschengeschlechts", also wohl des Künstlers insbesondere, sind beide die Mächte, welche in dem Musikleben Stuttgarts herrschen und das künstlerische Wirken bestimmen. Deßhalb und vorzüglich in Ansehung der gründlichen Unverbesserlichkeit Lindpaintner's möge man uns auch für Stuttgart ein Catonisches „caeterum censeo" auszurufen erlauben. Lindpaintner ist der Haupthemmschuh für jeden höheren künstlerischen Aufschwung in der musikalischen Öffentlichkeit Stuttgarts. Die endliche Entfernung seiner Person ist die erste Bedingung für eine Änderung zum Guten. —

V.

— Wollten wir uns in Einzelheiten verirren und einer gründlichen Charakteristik der papiernen süddeutschen Opposition Raum geben, deren diese unwürdig ist, so würden wir auf's Neue Gefahr laufen, mit allerlei Variationen das anfangs angeschlagene Thema von der „Intelligenz der Norddeutschen und dem Bildungsmangel der Süddeutschen" wiederholen zu müssen. Nun wünschen wir aber nichts weniger, als daß man diesen unseren Ausspruch, den wir allerdings festhalten, dahin in mißwollendem Mißverstehen ausdehnen möge, daß wir damit den Süddeutschen ein für allemal die Fähigkeit des Genusses und der Theilnahme an den Kunstwerken der Tonmeister der neuen Zeit absprächen. Im Gegentheil, wir fänden es sehr traurig, wenn man auf die künstlerische Empfänglichkeit der Süddeutschen für Erscheinungen, denen die ewigen Eigenschaften des allgemein gültigen und genießbaren Kunstschönen innewohnen, von vorn herein verzichten müßte, und sind sicher, daß es nur der Hinwegräumung gewisser unduldsamer und daher auch unduldbarer Hemmnisse bedarf, um hier freien Raum zu gewinnen zum Aufbau des Besseren und Edleren. —

Von Riehl haben wir bei Gelegenheit von München gesprochen; in Stuttgart dürfen wir unsere Ansprüche bei weitem nicht so hoch erheben. Die kritische Presse steht da noch im ersten Kindheitsalter. Einen namhaften Kritiker gibt es da nicht. Die Leute,

welche im Stande wären, eine Feder so zu führen, daß sie nicht mit jedem Federzuge ihrer allgemein menschlichen und künstlerischen Bildung ein Armuthszeugniß in bester Form ausstellen, sind zu träge oder verschmähen es, eine Bürde auf sich zu nehmen, die in diesen Gegenden allerdings mit dem Ehrenamte eines ehrlichen und intelligenten Localkritikers verknüpft sein würde. —

Es kann nicht unsere Sache sein, Zustände zu detailliren, die für Norddeutschland so völlig alles anderen Interesses, als dessen der Curiosität baar sind. Wir werden uns damit begnügen, eines der bemerkenswerthesten Actenstücke theilweise an das Licht zu ziehen und auch nur deshalb, weil diese Frucht der schwäbischen Opposition, obwohl von einem literarisch anonym geborenen Autor herrührend, an einem der bekanntesten und sich des bedeutsamsten localen Einflußes erfreuenden Blatte vorfindet. Das „Centralorgan der deutschen Bühnen", officieller Theil von Baron v. Gall, Theaterintendant, dramaturgischer Theil von Dr. Edmund Zoller redigirt, ist zwar unseres Wissens in Norddeutschland kaum anderswo, als etwa bei den resp. Theatercorporationen gelesen, genießt jedoch in Süddeutschland überhaupt eine zahlreichere Verbreitung und gilt am Orte des Erscheinens recht eigentlich als officieller Moniteur des Hoftheaters.

Besagtes Organ des deutschen Bühnen-Centrums hat schon zu verschiedenen Malen seine Leser benachrichtigt, wie auffäßig es dem Doppeldichter gesinnt sei, der es wagte, den famosen Musikmaschinisten[1], den amor et deliciae des genus der Hoftheaterintendanten, in seinem privilegirten Gewerbe zu stören und durch seine bloße Erscheinung schon den Anfang zu jener Säuberung des Kunsttempels zu machen, deren Ende nicht mehr so sehr lange zu erwarten sein wird. Die früheren Gefühlsäußerungen der Mitarbeiter an dieser Zeitschrift waren bisher nicht geeignet, eine Beachtung, noch weniger eine Polemik in Anspruch zu nehmen. Niemand dieser Leute hatte sich bisher zu der Mühe entschwäbelt, sich aus einer gründlichen Kenntnißnahme einen Begriff von den Gegenständen ihrer Invectiven zu bilden. Die allgemeine Tannhäuser-

[1] Vermuthlich Meyerbeer.

epidemie, welche auf einmal sämmtliche deutsche Theater ergriffen, hat nun plötzlich Quantität und Qualität ihres Oppositionseifers vervielfältigt. Um des Himmelswillen nur den eigenen Theaterheerd vor der Ansteckung bewahren — war das Losungswort. Die von allen Seiten her gleich thätige Agitation gegen die mögliche Aufführung einer Wagner'schen Oper auf der Stuttgarter, oder einer der benachbarten Hofbühnen, packte natürlich auch die disponible Presse, als Präservativmittel gegen die gefürchtete Grenzüberschreitung der Propaganda. Ein während der Monate Juli und August dieses Jahres durch mehrere Nummern des erwähnten Blattes sich hindurch windender größerer Aufsatz „Epistel an die Tann- und Tollhäusler" — soll Hrn. Hamma, einen ebenso harm- als namenlosen Gesanglehrer Stuttgarts zum Verfasser haben. Wir bezeichneten es als das Beachtenswertheste und zwar darum, weil wir uns von seiner Wirkung auf die schwäbischen Leser genugsam überzeugt haben, deren Hirne es mit den unsinnigsten und verkehrtesten Vorstellungen von den „Kunstwerken der Zukunft" erfüllt und das erwachende Heranreifen eines energischen Verlangens nach endlicher Vorführung dieser musikalischen Dramen von dem Vorstande des officiellen Institutes im Keime erstickt hat. Eine Polemik dagegen ist aus den einleuchtendsten, in dem Folgenden sich von selbst ergebenden Motiven vollkommen überflüssig und nicht einmal ausführbar. Nur die Donquixote-Natur eines deutschen Professors wäre im Stande, mit wirklichem Ernste und bona fide eine Akademie von Cretin's belehren zu wollen, wie sehr sie Unrecht hätten, Cretin's zu sein, und ihnen die Bahn vorzuschreiben, auf welcher sie zur Vermenschlichung gelangen könnten. Wir müssen uns damit begnügen, unseren „Freund", denn unser Gegner ist er wahrlich nicht, sich selbst schildern zu lassen. Somit geben wir auf das Geradewohl seinem Aufsatze entnommene Auszüge in Bruchstücken. Die dramatische Dichtung des „Tannhäuser" wird den Lesern des Centralorgans folgendermaßen erzählt:

„Tannhäuser kann die rosige Beleuchtung des Hörselberges nicht mehr ertragen und die Küsse der Frau Venus — ihr Mann ist wahrscheinlich unterdessen auf der Leipziger Messe — sind ihm zuwider, er hat das Lumpenleben satt, und möchte weiter ziehen."

„Frau Venus ist darob sehr betrübt und kann nicht begreifen, daß der Geliebte par tout fort will, da er doch so gut unterhalten ist; sie muntert ihn auf „mit angsterfülltem Herzen" (mit welchem Instrumente wird wohl dies ausgedrückt?) seinem bisherigen Glücke treu zu bleiben. Tannhäuser findet zwar, daß es bei Frau Venus, wo er Kost und Logis gratis hat, ganz angenehm zu leben ist, allein er möchte auch wieder einmal zu den Menschenkindern, um so mehr, weil er Frau Venus doch nicht heirathen kann."

„Ein Hirtenknabe wird von dem Dichter an den Haaren auf die Bühne gezogen, er singt und bläst aus Langeweile, weil er sonst nichts zu thun hat. Pilger treten auf — sie wallfahren nach Rom, um sich Absolution zu holen. Zu bemerken ist noch, daß der ungezogene Hirtenjunge die Frechheit hat, den Pilgern in ihren Gesang nicht gerade zu pfeifen, aber zu blasen, und daß man keine Ochsen auf der Bühne sieht, welche Wagner hinter die Coulissen placirt. — Tannhäuser, welcher ein sehr weiches Herz hat, auch musikalischer scheint als der Hirtenbub, wird durch den Gesang der Pilger so gerührt wie ein Brei — er weint."

„Elisabeth tritt auf und singt in der reich geschmückten Sängerhalle, woraus man gleich hört, daß sie verliebter Natur aber dennoch fromm ist." —

„Nun singen Beide zusammen, aber natürlich kein Duett, sondern einen Zwiegesang (die Tannhäuserischen zählen wie es scheint so: iens, zwie, drie). Darauf kommt ein Sängerfest — wie es da zugeht, weiß Jedermann; nachdem die Vorbereitungen in Um-, Ab-, Auf-, Her- und Hinzügen vorbei sind, ist Wettsingen, wobei es, wie man gleich Anfangs merken kann, auf Spektakel abgesehen ist. Am Schlusse desselben ist Tannhäuser so takt- und charakterlos, in Gegenwart seiner kaum angesungenen Elisabeth die genossenen Freuden des Hörselberges zu preisen und damit zu prahlen, daß er einige Zeit Gast bei Ihro diabolischen Hoheit gewesen ist."

„Nachdem sich der Herr von Tannhausen gründlich blamirt hat, wird es ihm fast übel — er legt sich auf den Boden und schämt sich? o! nein! er declamirt bald wieder ganz wie gewöhnlich, will aber doch wieder Buße thun."

„Als Intermezzo läßt uns Hr. Wagner auch noch einen Abendstern sehen, welches eigentlich unnöthig ist, da die Prophetensonne noch am Himmel steht, mit welchem Himmelskörper ich für meinen Theil auf lange genug gehabt hätte."

„Die heilige Elisabeth muß nun sterben, damit man auch noch einen Trauerzug zu sehen bekommt."

„Interessanter würde es sein, wenn nach dem Trauerzuge, oder auch zur größeren Spannung vor demselben, Herr Venus käme, um den Tannhäuser aus Eifersucht zum Zweikampf zu fordern!"

„Der Schluß des Ganzen ist übrigens dennoch pikant. Tannhäuser sinkt an der Leiche seiner Geliebten Nr. 2, welche aus Gram über seine Liederlichkeit gestorben ist, nieder und hat die Ehre, welche wohl vor und nach ihm Keinem widerfahren ist, derselben nachzurufen: Heilige Elisabeth, bitt' für mich! — Erlauben Sie, Hr. Wagner, Sie haben von einer Heiligen kuriose Begriffe — so gibt's noch viele unglückliche fromme Liebhaberinnen, wenn die alle heilig gesprochen würden, da kämen zuletzt auf jeden Tag drei Dutzend, und wir Beide hätten auch noch Hoffnung in den Kalender zu kommen."

Dieses Proben von dem „Verständniß" und der „Würdigung", die Wagner's Dichtungen im Schwabenlande widerfährt. Es sind nicht die stärksten, doch charakteristisch genug, um uns Norddeutschen einen bleichen, aber hinreichenden Begriff von der Empfänglichkeit für Poesie zu geben, die gegenwärtig im Vaterlande der Schiller, Uhland, Schwab, Pfizer, Kerner, zu finden ist. Wir würden übrigens bei einer einzelnen Erscheinung von „Würdiger" nicht so lange verweilen, wenn dieselbe nicht generelle Bedeutung hätte.

Ganz die nämliche Auffassungs- und Darstellungsweise herrscht jedoch in allen übrigen Expectorationen der schwäbischen Presse, zu denen sich diese „den Neuromantikern" und „Zukunftsmusikern" gegenüber gedrängt fühlt. Wir haben uns persönlich davon überzeugt und können versichern, daß die Bruchstücke, die wir hier mitgetheilt haben, im Verhältniß zu anderen Producten der „süddeutschen Opposition" sich durch scharfsinnigen und geistvollen Gedankengang, sowie durch Correctheit und Eleganz der Schreibweise vortheilhaft auszeichnen. Dieser Umstand — ist es namentlich, der uns Veranlassung bietet, dem Auge des Lesers ein so detaillirtes Autodaguerreotyp der Intelligenz eines „süddeutschen Opponenten" vorzuführen, das wir weiter dadurch vervollständigen wollen, daß

wir auch einige Proben seiner specifisch musikalischen Kritik (Tannhäuser) vorlegen, wo der Autor sich, als zur Zunft gehörig, noch urtheilsfähiger, noch ungenirter bewegen zu können glaubt. Wie man sehen wird, hält sich die musikalische mit der vorangegangenen dramaturgischen Kritik auf gleicher Höhe der Anschauung, in gleichem Adel der Empfindung und des Ausdrucks.

„Man mag übrigens die Sache beurtheilen, wie man will, so wird man zugeben müssen, daß der Stoff des Drama's aus der Vergangenheit genommen ist. Es wäre daher wünschenswerth gewesen, wenn auch die Musik schon um des „inneren innigen Zusammenhangs willen" das Gepräge der Vergangenheit an sich trüge, man hätte dann an ihr etwas Positives, Haltbares, d. h. Verständliches, so aber ist Alles nebelgrau und verworren wie die Zukunft."

„Die nach Rom wallfahrenden Pilger singen einen puritanischen Choral, was ein Verstoß, ein Anachronismus ist, der selbst einem Wenzel Müller nicht verziehen werden dürfte."

„Eine auffallende widernatürliche Ungeschicklichkeit ist es jedenfalls, daß der Decorationshirtenknabe gerade die Zwischenspiele des Chorals bläst."

„Die Venusbergmelodie, welche hübsche Motive zu einem Cavalleriemarsch enthält, ist weder über- noch unterirdisch. Eine Galoppade von Labitzki spricht mehr sinnliche Leidenschaft, ungestüme Begehrlichkeit und frivole Lust aus, als diese Kaffeemühlen- und Theekannenmusik."

„Kurz, von den beiden sich begegnenden Principien der sinnlichen und der keuschen reinen Liebe, ist in der Musik zum Tannhäuser nichts zu finden."

„Wagner verlangt vom Orchester sehr Vieles, vom Darsteller ebenfalls, — den Gesang aber, den seine Frauen brauchen, können sie in der Nähschule lernen".

Hierbei möge es sein Bewenden haben. Es giebt eine Grenze, wo das Scurrile aufhört, ergötzlich zu sein; wir fürchten in dem Mitgetheilten diese Grenze, die des ästhetischen Ekels, bereits über-

schritten zu haben und brechen daher ab. Die Mittheilung dieser rhapsodischen Fragmente selbst aber schien uns nothwendig und wird die Absicht, unsere schroffen und schonungslosen Aussprüche über das Oppositionswesen Süddeutschlands zu rechtfertigen, erschöpfender zum Ziele führen, als es jedes Nachwort zu thun vermöchte.

Nun hatten wir allerdings neben dem, gewissermaßen culturgeschichtlichen, Zwecke, noch einen zweiten, ziemlich wesentlichen Nebenzweck im Auge, den wir heute nur andeuten können, obgleich er sehr einfach ist. Es handelt sich darum, eine Anzahl Namen, die wir noch nicht ganz beisammen haben, dem Gericht der Öffentlichkeit zu übergeben. Der unsterbliche Verfasser der vielerwähnten Artikel (in welchen zum Schluße eine lange Merkuriale in dem höheren „groben Briefstyle" an die H. H. Julius Schäffer in Berlin und Louis Köhler in Königsberg ergeht, worauf wir die geehrten Betroffenen, da sie es sonst kaum erfahren dürften, aufmerksam machen) rühmt sich im Stuttgarter Centralorgan sehr laut der zahlreichen Anerkennungs- und Danksagungsschreiben, welche ihm von Seiten der namhaftesten deutschen Intendanten und Capellmeister für die durch seine Artikel „gegen" Wagner und seine Apostel und Freunde erworbenen Verdienste zu Theil geworden sind. Wir werden, wenn wir nichts Besseres einmal zu thun haben, sobald unser Katalog fertig ist, die Namen dieser edlen Herren veröffentlichen, da dieselben durch ihre beifallklatschende Freude an solchen unwürdigen Angriffen hinlänglich gezeigt, daß sie keine Rücksicht verdienen. Oder hätten wir gar mit einigen der vornehmlichsten Persönlichkeiten bereits hier den Anfang gemacht? Wie dem auch sei, für heute nehmen wir Abschied von unseren Schützlingen, jedoch unter Vorbehalt eines ihnen unvermeidlichen Wiedersehens[1].

[1] Der Artikel ist mit „Peltast" unterzeichnet. Bülow wählte vorübergehend dieses Pseudonym, der Leichtbewaffnete, als Gegensatz zu demjenigen Richard Pohls: „Hoplit", der Schwerbewaffnete.

Joachim Raff.[1]

Frühlingsboten. Op. 55. Zwölf kurze Clavierstücke. Magdeburg, Heinrichshofen.

[Neue Zeitschrift für Musik. Bd. 40, Nr. 5, den 27. Januar 1854.]

Der Frühling ist ein alter Geselle; auch seine Boten pflegt er nicht zu wechseln, und die Bahnen, welche er wandelt, sind frische, grüne, aber darum keine gerade „nagelneuen Bahnen". Wenn wir es uns daher im Folgenden zu der angenehmen Aufgabe machen, die außergewöhnliche künstlerische Bedeutsamkeit und in der That frühlingsmäßige Frische des oben genannten Werkes rückhaltlos und unbedingt hervorzuheben, so ersuchen wir unsere Leser um so mehr, darin nicht eine neue Transscription des bekannten „Sehet den Propheten" argwöhnen zu wollen. Zwar liegt die Versuchung nicht so fern, und es ist wirklich nicht so verdammlich und unverantwortlich, derselben zu unterliegen, indem man den Dichter, der uns Schönheit und Wahrheit bringt auf einem Gebiete des Kunstschaffens, das zu einem Gebiete des Kunstfortschaffens geworden ist, und auf dem Unnatur und Unschönheit bisweilen noch die mindest empörenden Mängel sind, in der Herzensfreude der Begegnung sofort zum Propheten erhebt. Dem Schreiber dieser Zeilen darf jedoch der Sündenfall in die Scylla pretentiösen Lobrednerthums um so weniger begegnen, als er bei früherer kritischer Thätigkeit in diesen Blättern die Charybdis eines gewissen musikalischen Gensdarmenbewußtseins, das eine Straffälligkeit für unbefugtes Componiren statuirte, nicht zu vermeiden wußte. Die — voraussichtlichen — Erfahrungen, die derselbe an seinen Patienten machte, drangen ihm das sehr praktische Princip auf, in passiver Erfüllung einer wesentlichen Pflicht gegen die eigene, nicht im Recensententhum befriedigte Persönlichkeit, seine kritische Feder überall da ruhen zu lassen, wo er sie nur zur Kundgebung künstlerischer Antipathie und kritischer Rüge eintauchen konnte, und sich den Gebrauch derselben

[1] Geb. 1822 zu Lachen in der Schweiz, gest. 1882 in Frankfurt a. M. Vergl. Register der 7 Bände von B.'s Briefen.

ausschließlich für die Fälle aufzubewahren, wo er sich berufen glaubte, künstlerische Sympathie und kritisches Lob aussprechen zu dürfen. In einem solchen Falle befinden wir uns gegenwärtig vor Joachim Raff's neuestem Clavierwerke, das, wie wir erfahren, als der bezeichnende Vorbote einer umfangreichen und lange vorbereiteten Erneuerung der Thätigkeit dieses Künstlers auf dem Gebiete der Salon- und Kammer-Claviermusik zu gelten hat; wir sind so glücklich, hier das Amt des Kritikers in der Aufgabe zu finden, lediglich die Vorzüge eines künstlerischen Objectes zu signalisiren, weil wir keinen Mängeln begegnen.

Schon früher hatten wir es einmal ausgesprochen: die Frage nach dem Wollen, nicht nach dem Sollen des Künstlers liegt, bei Besprechung von seinen Erzeugnissen, einer ehrenhaften künstlerischen Kritik zur Beantwortung vor. Somit wäre der reife Künstler auch der Öffentlichkeit gegenüber sicher der beste, wenn nicht der einzig und naturnothwendig competente Kritiker seiner Geistesproducte; und selbst in bedenklichen Fällen dürfte die kenntniß- und verständnißvolle Einseitigkeit der Beurtheilung, von Seiten des Künstlers selbst, der relativ immer ignoranten und unintelligenten Einseitigkeit (unter dem lügnerischen Mantel der Objectivität nur um so gefährlicheren Einseitigkeit) des sogenannten „Fach"-kritikers vorzuziehen sein. Wir sind so optimistisch, vorauszusehen, daß schon die nächste Zukunft eine immer allgemeinere Beherzigung und zum Theil Wiedereinsetzung jener allzulange verleugneten und darum revolutionär gewordenen Wahrheit bringen wird, die wir heute nur flüchtig zu dem Satze formuliren wollen: der Künstler selbst ist Gesetzgeber und Richter, nicht das Publikum, nicht die Kritik.

Hat man sich bisher zum Theil gescheut, diese Wahrheit mit dem unliebenswürdigen Rigorismus, den wir soeben ihrem Bekenntniß gewidmet, überall auszusprechen, so ist sie dennoch — namentlich von allen Künstlern, Besitzern eines eigenen Gewissens und gehemmt von einer ihrem Wesen nach, aber nicht ihren momentanen Wirkungen nach sehr indifferenten Litteratenkritik — stets tief innerlich empfunden worden. Namentlich muß die durch Erfahrung gerechtfertigte Befürchtung, bei dem Heraustreten vor die Oeffentlichkeit

der mindestens mißverstehenden und verkennenden Ignoranz einer übermüthigen Litteratenkritik als Beute anheimzufallen, zu einer anticipirten krampfhaften Ungeduld alle diejenigen schaffenden Talente treiben, welche nach einer verhältnißmäßigen Popularität (sit venia verbo) erst im Ringen begriffen sind, und nicht als zum pecus imitatorum gehörig auf der Fährte accreditirter Vorgänger zu ackern und auf der Weide des Reflexes ihrer Popularität zu grasen sich begnügen, kurz welche es vorziehen, ihre eigenen (wenn auch keine neuen) statt der abgetretenen, trivialen Bahnen zu wandeln. Einer ausgesprochenen Individualität gegenüber aber kommen die musikalischen Handwerks-Recensenten stets in die Verlegenheit, ihre Ohren übermäßig spitzen zu müssen, und da das Einigen unbequem, Anderen überhaupt unmöglich, so zerschneiden sie den gordischen Knoten, indem sie die Bedeutung dieser Individualität entweder ganz oder theilweise ignoriren oder auch in das Prokrustesbette ihrer mesquinen und anroutinirten Kunstanschauungen einzuzwängen suchen, falls sie deren überhaupt kennen.

Wir müssen es daher mehr als begreiflich finden, wenn Joachim Raff, in sehr genauer empirischer Kenntniß dieses Standes der Dinge, sich bewogen gefunden hat, dem ersten Werke, das er nach einer mehrjährigen Pause, auf einem im Beginn seiner Componistenlaufbahn gewiß nicht ohne Verdienst und ohne Glück cultivirten Felde, wieder der Oeffentlichkeit bringt und das von einem künstlerischen Entwickelungsfortschritte enormer Tragweite Zeugniß gibt, eine Art Geleitsbrief zuzugesellen, der (lithographisch vervielfältigt) bestimmt ist, dem ehrlichen Recensenten, welchem die Redaction der resp. musikalischen Zeitung die Besprechung des Werkes überträgt, auch einen „relativen, in der Besonderheit des Werkes und seines Verfassers liegenden Maaßstab" zur Kritik an die Hand zu geben. Wir wissen nicht, wie viele Rechtfertigungen das künstlerische Vertrauen Raff's etwa erhalten, und in wie weit also jener Geleitsbrief den Zweck einer Privatbelehrung erreichen wird — in jedem Falle möchten wir aber seinen Autor nicht unaufgefordert lassen, seinen Commentar, der, wiewohl offenbar nicht für die unbeschränkte Publicität berechnet, doch nicht ermangeln kann, lebhaftes Interesse für Werk und Verfasser zu erwecken, oder, wo dieses schon vor-

handen, aufs lebhafteste zu steigern, durch Abdruck in Musikzeitungen zu allgemeiner Kenntniß zu bringen.

Das genannte Document, reich an den sprechendsten Beweisen der Wahrheit und Intensivität von Raff's künstlerischer Neigung, wie von seiner hohen, zuerst auf sich selbst angewandten Intelligenz und dem tiefen Ernste und rastlosen Eifer seines Strebens, Eigenschaften, die ihm nothwendig die Sympathie und Hochachtung aller künstlerischen Herzen erwerben müssen, enthält außerdem eine kurze Darlegung seines künstlerischen Entwickelungsganges von dem Beginne seines reiferen künstlerischen Bewußtseins (wohl als gleichzeitig mit seinem zeitweiligen Verschwinden von dem musikalischen Markte der Oeffentlichkeit anzunehmen) bis zu der Wandlung, in der er uns jetzt wieder erscheint. Allerdings ein außerordentlicher Abstand zwischen dem Damals und dem Heute! Ein flüchtiger Blick auf das vorliegende Werk genügt zur Erkenntniß, daß der Componist sich in einer neuen Epoche seines Schaffens befindet, die man mit Beziehung auf seine Vergangenheit als eine zweite Periode bezeichnen darf. Joachim Raff tritt uns hier als Meister entgegen und zwar nicht blos in Hinsicht der äußerlichen Factur seiner Arbeiten. Was den Stempel der Vollendung dem Künstler aufdrückt, das ist nicht die bloße technische Fertigkeit, die nur die Basis herleiht für ein Höheres; das ist eben dieses Höhere selbst, die Spitze, die entfaltete Blüthe der Individualität. Nur die Individualität hat künstlerische Berechtigung, nur sie vermag den Kunststyl zu erzeugen, der in seiner ausgesprochenen Subjectivität gerade die Stütze des Werthes objectiver Mustergültigkeit besitzt. Beides, Styl und Mustergültigkeit in Hinsicht der Technik, stehen wir nicht an, Raff nach seinen „Frühlingsboten", die uns eine erfreuliche Perspective auf die weiterfolgenden Proben seiner regen Thätigkeit eröffnen, unbedingt zuzuerkennen. Und mit diesen Eigenschaften, welche eben den Meister machen, ist auch ganz kurz der Unterschied zwischen Raff's productiven Arbeiten von ehedem und von heute angedeutet. Vermittelt wurde dieser Uebergang einigermaßen (dem Publikum gegenüber) durch die in den Jahren 1852 und 53 erschienenen Gesänge mit Clavierbegleitung (Verleger: Senff, Kistner in Leipzig, Schlesinger in Berlin, Heinrichs-

hofen in Magdeburg), durch welche sich die neue Schaffensperiode des Autors sowohl in dem reichen und interessanten musikalischen Gehalte als z. B. in dem meisterhaften Claviersthle mit Bedeutung ankündigt.

Indem wir hier den Gegensatz von Raff's neuer und seiner älteren Compositionsweise mit Vorliebe markiren, thun wir nichts Anderes, als was er selbst praktisch und auch theoretisch (z. B. in seinem Commentar für den Kritiker) offen thut. Die theilweise gründliche Negation seiner ersten Schaffensperiode implicirt jedoch unsererseits durchaus kein unbedingtes Verdammungsurtheil der Werke aus dieser Zeit. Schon in den frühesten Arbeiten zeigt sich selbst im Reproduciren des Aufgenommenen große Begabung und ein entschiedener innerer Drang und Beruf. Ja, selbst in den Elementen, welche der Autor neuerdings verwerfend negirt, scheinen uns die Keime zu dieser späteren Negation ersichtlich zu sein. Es liegt aber vor Allem eine so große und, wir möchten hinzufügen, gewissermaßen rohe Engherzigkeit darin, eine künstlerische Erscheinung nur in ihrer vollkommensten Phase, nicht in ihrer Totalität begreifen zu wollen, sich nur für ihr Gewordensein zu interessiren und ihrem Werden gegenüber indifferent zu sein. Unserer Ansicht nach ist das vollständige Verständniß einer künstlerischen Erscheinung nur Demjenigen ermöglicht, der dieselbe in ihren wesentlichen Entwickelungsphasen aufmerksam verfolgt; diese einzelnen Entwickelungsstufen constituiren ihren Werdeproceß und dieser ist jedenfalls ein integrirender Theil ihrer selbst. Der bekannte Ausspruch Feuerbach's „die wahre Philosophie ist die Geschichte der Philosophie" ließe sich hier vielleicht so anwenden: der Schlüssel zu dem Verständniß einer künstlerischen Erscheinung liegt in der Erkenntniß aller Hauptmomente ihres Werdeprocesses.

Wer aus dem eben Gesagten vielleicht aber unsere Zustimmung zu der verbrauchten Behauptung, Joachim Raff habe als Componist nur die Bedeutung eines Eklektikers, folgern wollte, würde uns gründlich mißverstehen. Der fertige Künstler ist doch wahrlich keineswegs das Product nur seiner künstlerischen Erziehung oder Selbstbildung. — In gewissem Sinne ist Raff allerdings Eklektiker, aber im besten: er weiß nämlich — wovon uns sein neues Werk

glänzendes Zeugniß gibt — alle die Einseitigkeiten, Manierirtheiten und andere Klippen zu vermeiden, an denen die meisten seiner besseren Collegen gescheitert sind und noch täglich scheitern.

Raff nennt sich einen Schüler von Franz Liszt. Trotz Raff's prägnanter Eigenthümlichkeiten ist der Einfluß dieses universellen musikalischen Genius ganz unverkennbar — selbst in diesen Eigenthümlichkeiten bis zu einem gewissen Grade wirksam. Wir können ihm dazu nur Glück wünschen; indem er sich dem Repräsentanten der künstlerischen Höhe seiner Zeit (eine Höhe, die wahrlich keine Parteizinne ist!) so anschließt, wie er es thut, weist er auf den Maaßstab hin, mit dem er seine Leistungen gemessen zu wissen wünscht, und dies ist eben der höchste Maaßstab. Ein solches Anschließen kann aber nicht von einem bloßen bewußten Verstandeswillen ausgehen; es bedingt jedenfalls das Vorhandensein einer gewissen geistigen Verwandtschaft, die hier um so weniger abzuleugnen ist, als Raff seinen erwählten Meister in diesem Werke nirgends verleugnet, sondern auf die edelste und selbstständigste Weise bekennt.

Ein hoher, idealer Kunstgeschmack normirt in diesen Stücken die quantitative und qualitative Ausdehnung eines tiefen und in seiner Tiefe doch klaren musikalischen Gefühls. Fern ab liegt in der Erfindung alles Gewöhnliche oder nur leise daran Streifende, der Ausdruck ist stets würdig und gewählt, ohne jemals willkürlich oder gesucht zu werden. Eine bewundernswürdige Einheit von Idee und Form waltet überall ob, und zwar auch in der höheren Bedeutung, daß Erfindung und Gestaltung sich stets auf gleichem Niveau halten. Raff gibt viel, sehr viel in diesen großen-kleinen Stücken. Er begnügt sich nicht, wie es in diesem Zweige der musikalischen Belletristik zuweilen von Seite der besten Meister wohl vorkommt, uns einen gewissen symphonistischen Tafelabhub in einer Zubereitung vorzusetzen, an der wir die Kunst des musikalischen Kochs nicht minder bedauern als bewundern; er schafft nur in Stimmungen, und das fühlte man sogleich heraus, daß die Gedanken pulsirt haben. Stimmung ist in der Musik wie in der Malerei — beinahe das wichtigste Moment des künstlerischen Schaffens. Die große Mannichfaltigkeit in Charakter und Stim-

mung der einzelnen Stücke läßt uns vermuthen, daß dieselben mehr succeſſiv als ſimultan entſtandene Arbeiten ſind. Auch ſcheint bei der ſauberen, minutiöſen Ausarbeitung der einzelnen Details und dem eifrigen Streben nicht blos claviermäßig* ſondern auch leicht, d. h. bequem ſpielbar zu ſchreiben, die Gewiſſenhaftigkeit des Autors ſich nicht mit einer einzigen Ausfeilung begnügt zu haben. Des Neuen, Intereſſanten und ächt Originellen wird unendlich viel geboten, und zwar eben ſo ſehr in dem vorwaltenden melodiſchen als dem harmoniſchen und rhythmiſchen Elemente. Wenn auch Raff die Kunſt, die Kunſt der Arbeit verſchwinden zu machen, meiſterlich verſteht, ſo bietet er doch allen gebildeten und bildungsfähigen Muſikern hinreichenden Stoff zu dem anregendſten und belehrendſten Studium des Techniſchen in mehr als einer Hinſicht.

Schließlich ein kurzes Wort über die einzelnen Stücke, die ſich ſelbſt beſſer empfehlen, als es eine Kritik zu thun vermag, die hier ſich beſcheiden kann, nur hinweiſend auf die Vorzüge aufzutreten. Angenehm hat uns die Abweſenheit jener modiſchen einzelnen Titel überraſcht, mit welchen unſere muſikaliſchen Lovely-Litteraten und Charakterbildermaler unſere Geduld mit ihren Fadaiſen und Albernheiten ſchon viel zu lange mißbrauchen. Dieſe Stücke charakteriſiren ſich ſelbſt und zwar deutlich genug für alle diejenigen, welche muſikaliſche „Hirnbeſitzer" ſind. Ganz vorzüglich eignen ſie ſich zu einem Vortrage, der dem ſeiner Aufgabe gewachſenen Spieler nur zur Ehre gereichen kann. Nur muß man ſich allerdings ſeine Hörer ausſuchen. Durch große Friſche und intereſſante Brillanz zeichnen ſich aus Nr. 3, ein überaus geiſtvolles Stück von ritterlichem Charakter (das Längſte des ganzen Werkes), und die beiden Capriccietti Nr. 9 und 11 (E dur und Ges dur). Mehr contemplativer, ruhiger Stimmung ſind das äußerſt liebliche Anfangsſtück, das mild-ernſte A moll-Arioſo Nr. 8, das kanoniſche Duettino (10 B dur), ein reizendes kleines Kunſtwerk, und der majeſtätiſche tiefe Choral Nr. 3 in modo dorico,

* Raff definirt in dem bereits erwähnten Geleitsbrief die negative Begränzung des Clavierſatzes in dem (von ihm überall beobachteten) Geſetze: nichts für Clavier zu erfinden, oder als erfunden anzuſehen, was ſeiner Natur nach vocal oder anderweitig inſtrumental iſt.

B.

dessen Zwischenspiele eine ganz wunderbare Architektonik besitzen, jene mystische Stein-Grazie der Arabesken, mit denen der gläubige Katholicismus seine Dome zierte. — Nr. 4 und 5 würden sich in Tonart und Contrast glücklich mit einander beim Vortrage verbinden lassen. Das erste spricht ein ungestümes, leidenschaftliches Drängen aus, dem die unendliche Anmuth des darauf folgenden Notturno's eine gewissermaßen abschließende, beruhigende Beantwortung ertheilt, die verschiedene Deutung zuläßt. Ueberhaupt ist es als ein großer Vorzug dieser Stücke anzusehen, daß sie einen sehr freien, je nach der Stimmung des Spielers, in dem elastischen Kreise der darin ausgesprochenen Empfindungen wechselfähigen Vortrag gestatten. — Nr. 6 ist eine Fughette (Cis moll) voll sprudelnden kecken Humors, meisterlich in der Form und dem gebildeten Hörer nicht bewildernder als etwa ein Mendelssohn'sches Lied ohne Worte. Die beiden noch übrigen Stücke Nr. 7 und 12 haben musikalisch das gemeinsam, daß die Grundempfindungen derselben eine Art geschichtlichen Verlauf nehmen, einen Proceß durchmachen, in welchem der vollständige Kern ihres Wesens erst zu der Entfaltung gebracht wird, welche ihren Motiven nur der Möglichkeit (wenn auch zugleich der Nothwendigkeit) nach zu Grunde liegt. In Beiden liegt ein Stück Erlebtes; man wird den Autor durch sie lieb gewinnen — und eine richtige und empfundene Ausführung wird sie ihre Wirkung nicht verfehlen lassen.

Die Ausstattung des Werkes ist eine ziemlich solide und correcte, aber dem Werthe desselben — im Vergleiche zu der übermäßig glänzenden von gewissen Fabrikarbeiten, die mit dem vorliegenden den Charakter eines „Album"'s theilen — durchaus nicht ebenbürtig und entsprechend. Die Widmung trägt den Namen „Robert Franz".* Peltast.

* Auffällig wegen einer kurz vorher (N. Z. f. M. vom 25. Nov. 1853, S. 230—232) stattgehabten heftigen Polemik Raffs gegen Franz mit der Wendung: „Hier reimt sich Arroganz auf Franz".

Berlin (Zweiter Aufenthalt).

1855—1865.

Das schriftstellerische Ergebnis der nächsten zehn Jahre erscheint in seiner bunten Mannichfaltigkeit wie ein Spiegelbild des äußeren Verlaufs einer Epoche, die den Jüngling zum Manne gereift und eine Vielseitigkeit in ihm entwickelt hat, welche ihm binnen kurzer Zeit eine Ausnahmestellung in den das geistige Leben des damaligen Berlin repräsentierenden Kreisen verlieh — eine Stellung, an der die eigenartige Persönlichkeit ebenso viel Anteil hatte wie der Musiker. Der Veröffentlichung des dritten Bandes der Briefe war es vorbehalten, die vom Anbeginn seiner Lehrtätigkeit in Berlin bis zu ihrem Abschluß durch die Berufung nach München geleistete Arbeit, sowie die sie begleitenden Umstände zu beleuchten. Hier genüge der Hinweis, daß eine ans Unglaubliche streifende Überbürdung Bülows mit Berufspflichten — welche in so gehäuftem Maße sich aufzuerlegen der Kampf ums Dasein, wie der Kampf für seinen künstlerischen Glauben gleicherweise gebot — eine Fortführung der schriftstellerischen Tätigkeit fast als ein Wunder erscheinen läßt. In dieser Epoche tritt ein neues Element zu den uns schon bekannten in Bülows Schriften hinzu: das pädagogische. Während Alles, was uns im Jahr 1855 vorerst geboten wird, ebenso gut einer früheren Periode angehören könnte, ja sogar die Berichte in der „Feuerspritze" die wohlbekannten, wenn auch wesentlich gereiften Züge des Studenten von 1850 aufweisen, so erscheint der Artikel über Alkan wie eine erste Frucht der zwei Anfangsjahre ernstester Tätigkeit und Erfahrung als Lehrer. Der Artikel über Haberbier wie die „Ausgrabungen eines Klavierlehrers" reihen sich ihm später an und dürften Allen, die seit Jahren mit Bülows Lehren durch seine instruktiven Ausgaben von Klavierwerken vertraut geworden sind, eine willkommene Ergänzung sein.

Außer dem erzieherischen tritt uns hier in den Schriften noch ein anderes Moment in Bülows Wesen zum ersten Male entgegen: seine Freundschaftsfähigkeit. Zwar ist diese Seite dem Leser der „Briefe" keine neue mehr. Sie berührt uns aber hier, in der mit Elektrizität geladenen, heißen Atmosphäre so vieler

Kämpfe, doppelt erfrischend und wohltuend, weil sie den in der Öffentlichkeit meist sich so herb Darstellenden Töne finden läßt, die er sonst nur im intimen Verkehr anzuschlagen pflegte.

Was uns ferner in den Arbeiten dieser zehn Berliner Jahre begegnet, schließt sich in Form und Inhalt eng an die kritisch-polemischen Äußerungen der früheren Epochen an. Doch erweitert sich jetzt das Feld der Tätigkeit wie des Einflusses dadurch, daß Bülow außer für die „Neue Zeitschrift für Musik" und die ebenfalls in Leipzig erscheinenden „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft" (herausgegeben von R. Pohl und Fr. Brendel) auch an Berliner Blättern mitarbeitet. Wie aus einem Briefe an Liszt vom 27. Aug. 1855 hervorgeht, übernimmt Bülow ferner auf ein Jahr das Amt des Musikreferenten für die „Berliner Feuerspritze".

Ein Jahr später, Ende 1856, beginnt er für die „Neue Berliner Musikzeitung" zu schreiben, ein sich den Bestrebungen der musikalischen Fortschrittspartei gegenüber neutral verhaltendes Organ des Verlags Bote u. Bock. Noch in einer andern Berliner Musikzeitung, im „Echo" des Schlesinger'schen Verlags, finden wir ihn vorübergehend tätig. Seit Beginn des Jahres 1864 widmet Bülow seine Feder jedoch ausschließlich einem neuen Blatte: „Die Fackel, Wochenschrift zur kritischen Beleuchtung der Theater- und Musikwelt", dessen erste Nummer Anfang Januar erscheint.

Während in der ersten Auflage dieser Schriftensammlung (1896) von einer Artikelserie „Wörter und Begriffe" nur der dritte, der sich durch Wiederabdruck erhalten hatte, mitgeteilt werden konnte, erscheint hier die ganze Abhandlung, da i. J. 1897 die entsprechenden Nummern jenes Blattes gefunden worden sind. Sie gehören der Kgl. Bibliothek in Berlin. Ein weiterer Beitrag aus der „Fackel" vom 13. Febr. 1864 wurde ebenfalls aufgenommen, trotzdem nicht mit Sicherheit für die Autorschaft Bülows eingestanden werden kann. Diese einzige Ausnahme geschah, weil Sachverständige wie Felix Draeseke, Max Friedlaender, Hermann Kretzschmar zum Mindesten Bülows redaktionelle Mitwirkung als unläugbar und den Inhalt als unter allen Umständen interessant erklärt haben.

Fr. Hieronymus Truhn.[1]

I.

Schloß Boncourt, Poesie von Chamisso, für eine tiefe Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von F. H. Truhn. Op. 100. (Leipzig, Peters).

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 42, Nr. 7, den 9. Februar 1855.]

— Als ein Hauptvorzug von Truhn's lyrischen Arbeiten und als charakteristisch für seine Individualität galt uns stets eine bei seinen „Collegen" wenig oder gar nicht zu entdeckende — künstlerische Liebenswürdigkeit, die wir die deutsche Grazie nennen möchten. Insinuirten sich andere Lyriker durch den groben, äußerlichen Schein dieser auf — den musikalischen Pöbel — angewandten Liebenswürdigkeit bis zu einer Verlegerherzen entzückenden Popularität, so hat Truhn bei all der großen Verbreitung und Beliebtheit seiner Gesänge doch nur den Schein einer derartigen Popularität. Er ist mehr als populär, er ist volksthümlich durch die Reinheit und Noblesse seines Styls. Wenn sich einige seiner Lieder (gewiß nicht die Perlen derselben) bis zum cornet à piston populariſirt haben, so erwächst hieraus für den Arrangeur weit eher ein Compliment, als für den daran unschuldigen Componisten ein Vorwurf.

„Schloß Boncourt" — das, beiläufig, der eben genannten Gefahr nicht ausgesetzt ist — spiegelt uns in seiner Melodik ebensowohl, als in der harmonisch und rhythmisch interessanten, mit großer Detailfeinheit und ohne alle Überladung gearbeiteten Clavierbegleitung die liebenswürdige Grazie des Autors glänzend wieder, in der wir seine Meisterschaft vorherrschend bewundern. Zugleich wird aber auch bewiesen, wie jene Grazie nichts weniger als spröde unverträglich sich verhält zu dem Ausdrucke tiefen Ernstes, wahren Gefühles und zu harmonischer Einung aus gleicher Stimmung entsprungener Gegensätze. — Das Gedicht, ein kleines Meisterwerk Chamisso's, schlankgeformten Verses und dem Inhalte nach der zahmeren Romantik angehörig, wäre am entsprechendsten in das

[1] Geb. 1811 in Elbing, gest. 1886 in Berlin. — Vergl. Briefe Band II. Register.

Genre der „Romanze“ zu classificiren. Der greise Sänger träumt sich zurück in die lang entschwundene Jugendzeit. Aus der Erinnerungswelt zaubert er sich das verfallene, wie seine Jugendzeit verschwundene Schloß seiner Väter neu hervor und lebt sich in einem Jahre-umfassenden Augenblicke die Haupteindrücke zurück, die sich an die Heimath seiner Jugend knüpfen. — Die Wahl des Gedichtes ist vortrefflich zu nennen; es ist als ob der Dichter den Musiker im Auge gehabt hätte, so freier Spielraum ist dem letzteren gegeben und so wirkliches Bedürfniß vorhanden nach Steigerung des Wortausdruckes durch Ton, nach Belebung der skizzenhaften Zeichnung durch Klangfarbe, nach Ergänzung verschleiert ausgesprochener Empfindungen durch eine zurückdeutende, und verständlich erinnernde Begleitung des Gesanges. Wir haben nicht nöthig, als etwas Besonderes hervorzuheben, daß Truhn sich seiner Aufgabe vollkommen bewußt war und dieselbe auf das Mannichfaltigste bei allem Reichthum discret, bei allem Charakteristischen der Ornamentik und des Colorits immer schön und gemessen ausgebeutet und durchgeführt hat. —

Wir haben die Besprechung von „Schloß Boncourt“ deßhalb namentlich ein wenig detaillirt, weil es dieser lyrischen Gesangsscenen am Clavier, die sich nicht bis zur Usurpation des Dramatischen versteigen, so viel wir wissen, in der heutigen Musiklitteratur wenige gibt und das vorliegende Werk zu dem Gehaltvollsten und Interessantesten gehört, was uns in dieser Gattung bekannt ist. —

II.

Sängerstreit. Fabellied aus dem sechszehnten Jahrhundert, für drei Solostimmen (Tenor, Bariton und tiefen Baß) und Männerchor componirt von F. H. Truhn. — Schleusingen, Conrad Glaser.

Die neue Berliner Liedertafel. Herausgegeben v. F. H. Truhn, Kgl. Preuß. Musikdirektor. Ebendaselbst.

Referent gestattet sich zuvörderst das Bekenntniß abzulegen, daß er dem Zweige der musikalischen Litteratur, den man mit dem Sammelnamen „Männergesang“ belegt, in neuerer Zeit stets nur mit einem gewissen Widerwillen genaht ist, einem Widerwillen,

der das hier gewissermaßen befriedigende Bewußtsein eines Mangels an Geschmacks-Paßkarte für dieses Gebiet nicht ausschloß. Hauptsächlich waren es die Kundgebungen sogenannten musikalischen „Humors", die in diesem vierstimmigen Reiche die Antipathie jedes gebildeteren Musikers erwecken mußten. Zu nichtig nnd mesquin, um selbst auf einen Platz in irgendeiner Kategorie der „Aesthetik des Häßlichen" Anspruch erheben zu können — pflegten diese Gesänge der Sache, wenn auch nicht dem Programme nach, meist gastronomische und bacchische Tendenzen zu verfolgen. Es entstand auf diese Weise denn vielleicht die Prätension auf „Humor" durch Verwechslung der Worte „humor" und „liquor". So wallfahrtswürdig uns nun aber auch die poetische Schenke des Hafis erscheint, so tiefes Grauen flößt uns die germanische Gambrinus-Tabagie ein. Dessen ungeachtet hätte gegen diese Tonpossenreißerei im deutschen Männergesang mit stillschweigender Ausschließung aus dem Tempel der Gemeinde der Heiligen kein ausdrücklicher Protest weiter erhoben werden müssen, — (so wenig als die deutsche Kritik z. B. gegen die Einlage von Primadonnenkehlenpolkas in modernen Opern etwas zu sagen hatte) — wenn nicht urplötzlich in dieses unsaubere Parlament von Fröschen hier und da ein reinlicher König Holzklotz vom Himmel hineingefallen wäre, der in der Gestalt eines festlichen Hymnus mit einer unerhörten Frechheit der Naivetät quasi resümirend die unvergleichliche Victoria regia-Blüthe des deutschen Männergesanges feierte: Venite, odorate! [adorate?] — Es ist fast überflüssig, hinzuzufügen, daß die „humoristischen" Texte dieser humoristischen „Gesänge" meist auf gleichem Niveau mit ihrer Composition standen, so daß die Entscheidung schwer war, ob Ton, ob Wort die ärgste Mißheirath begangen. Daß im Norden die Früchte dieses Musiklitteraturzweiges gegen den Süden sich immer noch durch eine verhältnißmäßige Bescheidenheit in sentimentaler Trivialität und materialistischer Rohheit auszeichneten, ändert an der allgemeinen Auffassung dieses Zustandes nichts Wesentliches, und hängt mit den localen Bildungseigenthümlichkeiten dieses Gegensatzes, mit dem Unterschiede der Liquor-Humore am Rhein und in Franken zusammen[1].

[1] Richard Wagner äußert sich in seinen Briefen an Th. Uhlig (1888,

Das urdeutsche, ächt volksthümliche kleine Gedicht gab durch seinen kräftigen, originalen Sprachausdruck und seine objective Ironie, welche die innewohnende künstlerische Moral nicht epilogisch nachschleppend ihres dichterischen Reizes entkleidet, einen ganz vorzüglichen Stoff für einen Componisten, dessen humoristische und musikalische Verve zu erhöhend ausschmückender Tondarstellung desselben so berufen war, wie Hieronymus Truhn. Der Inhalt ist kurz: Kuckuk und Nachtigall vereinigen sich zu einem Wettgesang und Nachtigall hat nichts dagegen einzuwenden, daß Kuckuk zum Preisrichter den Esel holt. Wir unserestheils haben auch nichts dagegen einzuwenden, ja, wir können nur wünschen, daß bei gewissen Preisausschreibungen der Preisrichter Esel auch fernerhin vom Kuckuck geholt werden möge. Nachdem beide Concurrenten die besten Proben ihrer Sangeskunst an den Tag gelegt, gibt der Esel seine Entscheidung, die diesmal nicht, wie es in neuerer Zeit oftmals geschehen ist, zu Gunsten der Nachtigall, sondern zu Gunsten des Kuckuks ausfällt. — Nachtigall und Kuckuk waren bereits von Beethoven musikalisch behandelt worden. Den Esel hat Mendelssohn im Sommernachtstraum, trotzdem er es gewiß verstanden hätte, ihn salonfähig zu machen, unwürdig befunden, in Töne gesetzt zu werden.

Die abendländische Originalität des Truhn'schen Styles bedurfte des letzteren Musters nicht, um das dritte animal chantant in der ergötzlichsten und dabei die künstlerischen Grenzlinien stets festhaltenden Weise zu charakterisiren. Der Chor verhält sich hierzu theils episch erzählend und während des Triloges nach antiker Weise reflectirend, hindeutend. In jener Eigenschaft übernimmt er den Einleitungs- und den recapitulirenden Schlußsatz; in den von diesen beiden eingeschlossenen Soli bildet er das Vocalorchester, ist aber als solches in möglichst ausgedehnter, reicher Orchesterfülle thätig und sinkt nie zu einer trivialen Begleitungsmaschine — wie etwa bei den berüchtigten Serenaden mit Brummstimmen — herab. —

S. 226) über den modernen Männergesang, daß in ihm „kein von unten heraufkommendes, sondern ein von oben herabkommendes Moment sich offenbare, und zwar ‚herab- oder heruntergekommen' in jeder Bedeutung dieses Wortes".

Das erste Heft „der neuen Berliner Liedertafel" enthält vier Männerquartette und zwar sämmtlich von der Composition des Herausgebers. Zwei darunter gehören zu den schönsten Gesängen dieser Gattung, die uns überhaupt vorgekommen, Mendelssohn'sche und Schumann'sche Männerquartette nicht ausgenommen. Es sind dies die Nummern zwei und drei, „Das Trinklied der Alten" von Geibel und „Der Einsiedler" von Eichendorff. Beide schon häufig componirte und auch sehr componirenswerthe Poesien sind in so duftiger und hinreißender Auffassung musikalisch noch nicht wiedergegeben worden. Der erste in seinem erinnerungswehmüthigen Feuer, der zweite in seiner naturandächtigen Sammlung haben sich als zwei neue Blumen in den Liederkranz des Autors gewunden, der nicht strahlender in seinem alten Glanze hätte aufgefrischt werden können. Der Totaleindruck beider Tonstücke ist so mächtig und unwillkürlich einversenkend, daß Schreiber dieses es schwer über sich gewinnen möchte, eine trockene Analyse davon zu geben. Was hülfe es auch der Kenntniß des Lesers, wenn man ihm z. B. erzählte, daß im „Trinklied der Alten" in jedem Vers ein zweimaliger Tactwechsel vor sich geht, nämlich aus dem Zweiviertel- durch den Viervierteltact in den Sechsachteltact, und dies zwar nicht blos ohne alle Störung, sondern den Gesetzen der richtigen Declamation eben so sehr als der rythmischen Stimmung gemäß und zu nicht geringerer überzeugungsvoller Befriedigung des sinnlichen Ohres? Oder hätten wir nöthig, einem verständigen Musiker z. B. auseinanderzusetzen, daß, ungeachtet Eichendorff seinen „Einsiedler" in der ersten Person der Einheit reden läßt:

Die Jahre wie die Wolken gehn,
Und lassen mich hier einsam steh'n,
Die Welt hat mich vergessen! u. s. w.

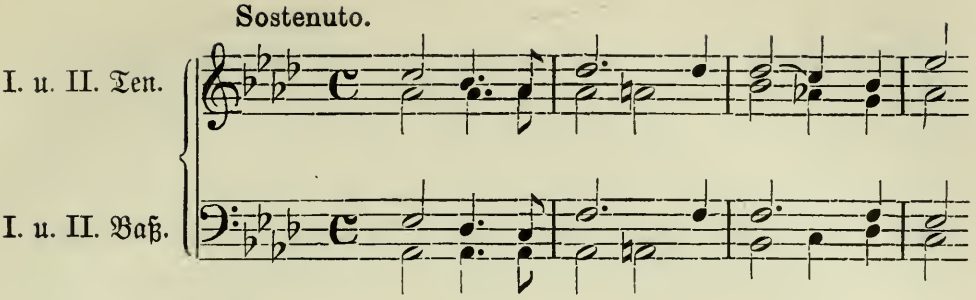
das Gedicht dennoch zur Composition für vierstimmigen Männergesang ungemein geeignet ist? Daß die Begleitung der dominirenden Stimme durch ein mit ihr sich im Klange anschmiegend verschmelzendes, die gleiche Stimmung durch Verbindung mit der Wortsprache nachhallendes und mitathmend erwiderndes Vocalorchester dreier anderer Stimmen ungleich schöner und wirkungs-

voller als die trockener und klangspröder Clavierfiguren ist? Unsere Frage verneint sich von selbst für Diejenigen, an die sie gerichtet ist.

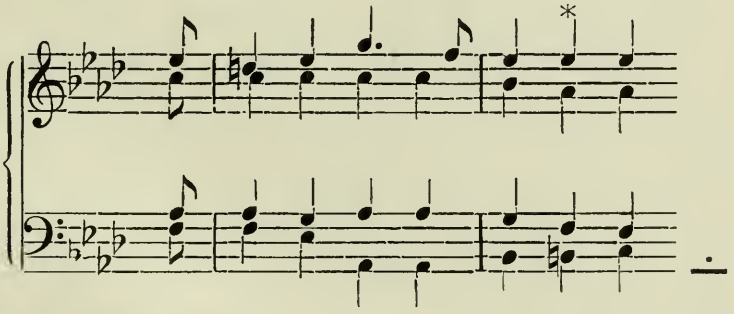
Als eine der Haupttugenden des Componisten in seinen Männerquartetten ist die meisterliche Instrumentirung vorzüglich hervorzuheben, durch welche es ihm trotz der ungünstigen Nothwendigkeit, sich bezüglich der Lage und des Umfanges seiner Vocalinstrumente fortwährend beschränkt zu sehen, in großer Vollkommenheit geglückt ist, eine seltene Mannichfaltigkeit in den Klangfarben zu erzielen. Vortrefflich versteht er es, zur Erreichung dieser Absicht das viel zu wenig in Anwendung gebrachte Mittel einer Alternation zwischen Tuttis und Solis auszubeuten. — Wann werden endlich unsere deutschen Orchestercomponisten zu der Einsicht gelangen, daß es eine Grenze gibt, wo die riguröse Einfachheit brutal werden kann, daß z. B. zwischen einem piano von Einzelnstimmen und dem pianissimo der Massen für jedes feinere Ohr ein Weltenunterschied existirt, und hier aus der bewunderungswürdigen Technik Wagner's, Berlioz' und auch Meyerbeer's für sich zu lernen anfangen? Der große musikalische Denker, der frühverstorbene Theodor Uhlig, dessen in der sechsten Nummer des fünfunddreißigsten Bandes dieser Zeitschrift enthaltene Aufsatz: „über die Stimmigkeit im Chore für Männerstimmen" noch nicht die seiner unendlichen Wichtigkeit gebührende allgemeine Beherzigung gefunden hat, sagt hierin unter Anderem folgendes:

„Das einzige naturgemäße Mittel hierzu (zur Ermöglichung einer Verschiedenheit des Toncolorits) dürfte in der Anzahl der Stimmen, in der Stimmigkeit, nämlich in einer Abwechslung der Stimmen, in einer Mannichfaltigkeit der Stimmigkeit zu finden sein. Es gibt in der That nichts Pedantischeres als einer papiernen Strengstimmigkeit zu Liebe die lebendige Wirkung des Männerstimmenchores zu schwächen oder gar zu vernichten."

Wenn wir daher in den ersten Tacten des Eichendorff'schen „Einsiedlers" der nachfolgenden Stimmführung begegnen:



so mögen die Herren Philister in dem Octavengang des zweiten Tenors mit dem zweiten Basse einen Stein des Anstoßes immer finden; wir unserer Person gestehen in diesem vermeintlichen Verstoß hier am Platze eine ganz besondere Schönheit, eine dichterische Feinheit zu erblicken, deren richtige Nachempfindung gar keine Anstrengung kosten kann. Ein Gleiches vermögen wir auch bei einem anderen Beispiel nur zu wiederholen, wo wir den ersten Tenor dringend ersuchen, kein plattes d an die Stelle des etwas mystischen es zu corrigiren:



Carl Lührß.[1]

Neuere Claviercompositionen.

Barcarolle pour le Piano. Trois danses brillantes. No. 1. Mazurka. No. 2. Galop. No. 3. Valses. (Leipzig, Bartholf Senff.)

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 42, Nr. 11 u. 12, den 9. u. 16. März 1855.]

I.

Die glänzenden Eigenschaften, durch welche sich obengenannte Clavierwerke auszeichnen, erwerben ihrem Verfasser den begründetsten

[1] Geb. 1824 zu Schwerin, gest. 1882 in Berlin. „Der Berliner ⁚ in

Anspruch auf unbestreitbare Superiorität in einem Genre, in welchem seit Chopin's Tode, mit Ausnahme des allmächtigen Franz Liszt, so manche Begabung, so manches Geschick vergeblich nach einer gewissen Bedeutung und Meisterschaft gerungen hat. Ohne uns einer vollständigen Nomenclatur der abgeworfenen Wettreiter schuldig zu machen, können wir doch nicht umhin, einen bescheidentlichen Protest gegen die zur Höhe eines Vorurtheils gestiegene Ueberschätzung zu erheben, welche dem glücklichsten Bewerber unter ihnen, Stephen Heller, durch die Mode zu Theil geworden ist. Niemand zollt gewiß bereitwilligere und wärmere Anerkennung der relativen Classicität seines Styles, Niemand schätzt es sich mehr zum Vergnügen, als Referent dieses, den formgewandten Architekten in ihm zu bewundern, den modern-geistvollen Harmoniker, den — doch halt! hier treffen wir eben auf die Achillesferse, „Erfindungsvermögen". Seien wir aufrichtig, lassen wir uns durch das Geistreiche, Pikante, Inventiöse, Mannichfaltig-Nüancirte seiner Ideen oder Motive nicht bestechen, den großen Mangel zu übersehen, an dem Heller's musikalische Conception leidet, ein Mangel, der durch den einer nachhaltigeren, tieferen Wirkung seiner trefflichen Arbeiten auf den Zuhörer als causa ex effectu zum Vorschein kommt. Heller's Erfindung ist fast durchgängig skizzenhaft, nicht aus Caprice sondern aus Impotenz, stets kurzathmig, höher hinanstrebenden Aufschwunges entbehrend, luxuriös, nicht reich, nie mehr als eben interessant. Hierzu kommt noch, daß er in der zweiten Hälte seiner Schaffensperiode, seinem früher nicht unselbstständigen Styl ein vielverbrauchtes Element aus jener bekannten deutschen Schule orientalischer Stiftung, deren Berechtigung für die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts Niemand bestreitet, zugemischt hat, durch welches er für uns zuweilen recht unerquicklich wird, so sehr wir auch historisch zugeben müssen, daß aus den wasserdichten Stoffen des genannten Elementes sich schon viele liebevolle Mäntel für die breiteste Ideenlosigkeit gewoben haben.— So können wir die meisten seiner neueren Tonstücke nur als Tonspielereien, nicht als Tondichtungen betrachten. Und man glaube

Rom ist eine dumme ‚problematische Natur' wie sein verstorbener Freund Lührß eine gescheute war", schrieb B. an die Herausgeberin. 13. 5. 1884.

nicht, daß eine Mazurka oder Tarantelle sich nicht auf die Höhe einer Dichtung hinaufzuschwingen vermöge! Man sehe Chopin. Wie das stets vom Quell des Herzens wieder zum Meere des Herzens strömt! Hier ist wahre, reiche Erfindung, nie stellvertreten durch welke Pikanterie; und die wunderbare Ergriffenheit, mit der seine Tiefe der Leidenschaft und der Schwermuth, seine in jeder Stimmung gleich seelenvolle verve jeden fähigen Zuhörer erfüllen, ist hier das Dominirende, nicht die mehr oder minder nachahmlichen Details-Interessantheiten. So hoch und einzig nun auch Chopin's Erscheinung in der musikalischen Welt bleiben wird, so wenig ist damit ausgesprochen, daß in seinem Gebiete nichts Weiteres geleistet werden, daß die Richtung nicht ebenso wohl in Hinsicht der formellen Gestaltung als der angewandten Technik fortgebildet, weitergeführt werden könne. Stephen Heller hat es nicht vermocht, wie werthvoll man das von ihm Gelieferte auch immer anzuschlagen habe. Als einige kopflose musikalische Kritiker z. B. Heller's relativ recht frische und geistreiche Präludien mit jenen wahrhaft großen und genialen Meisterstücken Chopin's, die den nämlichen Titel tragen, zu vergleichen, ja den Banquier über den Fürsten zu stellen sich unterfingen, wußten sie vermuthlich nicht, was sie schrieben. — Was Heller nicht vermochte, das vermochten natürlich noch viel weniger eine Anzahl französischer und französirter kleiner Charlatane, noch jene ehrlichen soliden, mehr oder minder geleckten deutschen Atta-Trolle der Claviercomposition, deren aller mathematischen Proportion hohnsprechende Bewegungsfiguren an eine bekannte Lafontaine'sche Fabel erinnern [1].

Daraus nun, daß es sehr achtbaren Talenten nicht gelungen ist, die Höhe künstlerischer Vollendung Chopin's in seinem Genre zu erklimmen und also noch weniger, sie zu übergipfeln, folgt keineswegs, daß dies dem Genie, einer genial-schöpferischen Begabung als unmöglich verwehrt sei. Liszt's Balladen und Polonaisen

[1] »L'Âne et le petit Chien« deren erste Zeilen Bülow wiederholt citiert:

»Ne forçons point notre talent,
Nous ne ferions rien avec grâce:
Jamais un lourdaud, quoi qu'il fasse,
Ne saurait passer pour galant.«

haben am schlagendsten bewiesen, daß nach Chopin Balladen und Polonaisen noch geschrieben werden können. In die letzteren namentlich ist durch Liszt, abgesehen von der individuellen Eigenthümlichkeit, die an die Stelle des nationellen, d. h. polnisch-nationellen Colorits ein ganz neues Element gesetzt hat, womit denn factisch die Möglichkeit der Füllung mit neuem Inhalte ausgesprochen ist, mancher neue Gesichtspunkt für die Erweiterung, respective erhöhte Vergeistigung der Form eröffnet worden. Carl Lührß hat nun auf ähnliche Weise seine künstlerische Berechtigung documentirt, nach Chopin's Vorgange noch Barcarolen, Walzer, Mazurken zu componiren, kurz, das Genre Chopin's weiter anzubauen. — Es ist schwer, diesem Genre übrigens eine charakteristischere Benennung zu ertheilen, als die mit dem Namen des Gründers verbundene. Wer die „Musiksalons" der Gegenwart kennt, wird sich ungern und nur behutsam des Ausdruckes „Salonmusik" bedienen, der auch für die leichtere gefällig-elegante Species der Gattung ein unpassendes Mißverständniß impliciren dürfte. Musik für den Salon des Autors etwa, der seine Einladungen nach dem „odi profanum vulgus et arceo" einrichtet, aber, für das, was man sonst unter Salons versteht, Musik-Caviar für's Volk![1]

II.

Nicht der Opuszahl nach das letzte, aber das den vorliegenden Compositionen zunächst vorhergehende bedeutendste Werk von Carl Lührß waren seine drei Hefte „Märchen, kleine Tonstücke für das Pianoforte" Op. 25. So sympathisch uns auch heute noch diese anmuthigen, duftigen und charakteristisch reizvollen Tongebilde sind, so dringend wir Diejenigen, denen daran liegt, genauere Bekanntschaft mit dem Componisten zu machen, auf dieses Werk nachträglich aufmerksam machen, das in der Trautwein'schen Musikalienhandlung in Berlin verlegt ist, so können wir uns doch nicht enthalten, in Lührß' neueren Arbeiten zwei große Fortschritte und Vorzüge zu

[1] Bei ähnlicher Gelegenheit gibt Bülow Wilh. Steifensand „den wohlgemeinten Rath: wenn er Salonstücke schreibe, einen aristokratischen, keinen bürgerlichen Salon im Auge haben zu wollen". „N. Z. f. M." 14. Mai 1852, S. 228.

signalisiren, die sie unbedingt vor den älteren voraus haben. Der eine betrifft die Instrumentirung, d. h. den Claviersatz, den der Componist heute mit einer Freiheit, Sicherheit und Durchsichtigkeit handhabt, die Spuren großer Anverwandschaft mit der jüngsten Periode des Liszt'schen Clavierstyles bietet. Hier ist keine Ueberladung mehr, keine unpraktische, dem Auge des pedantischen Lesers dargebrachte wohlfeile Huldigung (die dem Exequenten und dem Zuhörer allein theuer zu stehen kommen könnte); es herrscht im Gegentheil überall eine bewundernswerthe Klarheit der Schreibweise, eine bewußtvolle Wahl der für jede künstlerische Intention geeignetsten Mittel und damit verbunden eine sachverständige, wenn auch nicht sclavische Rücksichtsnahme auf Bequemlichkeit und Leichtigkeit der Ausführung. Der zweite Fortschritt besteht in einer noch vollendeteren Emancipation der Individualität des Componisten von gewissen früher noch bemerkbaren Aeußerlichkeiten des Styls, in denen Kurzsichtige ein Anlehnen an die Mendelssohn'sche Schule zu erblicken hätten wähnen können. Mit der vollkommenen Befreiung von allen mit diesem eventuellen Vorwurfe in Verbindung stehenden — Aeußerlichkeiten, wie gesagt, hat der Componist die Fähigkeit gesteigerten melodischen Ausdrucks und eine rhythmische und harmonische Verfeinerung und Veredlung erlangt, die ein an der Mendelssohn'schen Schule haftender Tonsetzer sich vergeblich je zu erlangen bemühen möchte. — Wir denken später einmal das Kapitel von der harmonischen und rhythmischen Verweichlichung ausführlicher abzuhandeln, in der eine gewisse, noch als die der Majorität herrschende, Richtung unsere Ohren gefangen hält, und lassen die Ausführung des genannten Punktes, als zu weit vom Gegenstande ableitend, an dieser Stelle fallen.

Mit der Barcarole besprechen wir eigentlich keine ganz neue Neuigkeit. Dieses Eliten-Clavierstück ist schon vor länger als zwei Jahren erschienen. Daß dasselbe aber für einen größeren Theil des aristokratischeren Musikpublikums noch neu und ungekannt sein mag, scheint daraus hervorzugehen, daß das für den öffentlichen Vortrag so äußerst dankbare Tonstück noch auf dem Repertoire keines der intelligenteren Pianisten unseres Wissens sich befindet. Die durch eine maßvolle Gliederung (auch bezüglich des Umfanges

maßvoll) und eine durch den ganzen Verlauf des Stückes immer succeſſive Steigerung erzielte Einheit der Form ſtempeln die Lührß'ſche Barcarolle neben ihrem ungemein geſangvollen, in ſeiner graziöſen Einfachheit und dem ſchwungvollen Zuge ſeiner Meliſmen beſonders anziehenden und ſich leicht einprägenden Motiv zu einem der wirkungsvollſten Geſangsſtücke der neueren Clavierlitteratur. Dazu eine Reihe von eben ſo neu-originellen als klangvoll einſchmeichelnden Figurationen und reizvoll capriciöſen Cadenzen, deren Ausführung freilich die Fähigkeit delicateſter Nüancirung in ſo hohem Grade erheiſcht, daß die Pièce nicht blos zu einer Prüfung des Exequenten, ſondern auch ſeines Inſtrumentes dienen kann. Ein beſonderes Vergnügen hat es uns ferner gewährt, daß der Componiſt mit richtigem Gefühle den vielverbrauchten Barcarolen-Sechsachteltact vermieden und den durch die Emancipirung von dem Eckigen des Zweitheiligen abgerundeteren Dreiachteltact gewählt hat. Hierdurch erhalten die anmuthigen wellenförmigen Begleitungsfiguren, mit denen die Wiederkehr des geſanglichen Motives wechſelnd geſchmückt wird, eine natürliche Zuſpitzung (im zweiten Achtel) und das Ganze ſomit ein ſchlankeres rhythmiſches Gepräge.

Unter den „Trois Danses brillantes" ertheilen wir dem dritten Stücke „Valses" ganz unbedingt den Preis. In dieſer ſpecifiſch deutſchen Tanzform hat Chopin unſerer Anſicht nach das Schwächſte geleiſtet. Seine Walzer haben als Walzer keinen Werth. Nur wo er ſich unwillkürlich, und das geſchieht zum Glück ſehr häufig, ſeinem nationalen Mazurka-Rhythmus nähert, iſt er wieder in ſeiner Sphäre, d. h. unvergleichlich. Das Walzerhafte dagegen fällt bei ihm leicht in's Triviale, wie z. B der uns unerträgliche Anfang des beliebten Es dur-Walzers bezeugt. Es wäre allzu leichte Arbeit, für unſere Behauptung eine Reihe der triftigſten Beweiſe aufzuführen. Raumerſparniß halber überlaſſen wir dieſelbe dem Leſer ſelbſt. — Die Walzer eines „Franz Schubert" nun können wohl als Muſter nationalen Styles betrachtet werden, enthalten aber einen allzugroßen Beigeſchmack ſüddeutſcher, Wieneriſcher Gemüthlichkeit, welche zuweilen eine ſentimentale Monotonie producirt. Liſzt mag das wohl herausgefühlt haben, als er in

seinen „Soirées de Vienne“ die vorzüglichsten einer modernen Bearbeitung unterwarf, mit welcher er zu seinen unzähligen Verdiensten um die Unsterblichkeit Franz Schubert's dieses neue hinzufügte. Lührß nun substituirt diesem „Wienerischen“ Momente eine norddeutsche Mannichfaltigkeit, durch welche er unserem deutschen Tanze den neuen Vorzug erwirbt, sich auch für den Ausdruck chevalerésken Glanzes und duftig-subtiler Grazie zu eignen. Er kredenzt uns das feinste Aroma des Walzerrhythmus, er gibt uns wirkliche Tanzpoesie, wie sie nicht der Reflex aus der Dichterperspective angeschauter irdischer Ballscenen, nein, wie sie nur der feenhafte Fuß einer Marie Taglioni, wenn sie die Religion der einzig wahren, der lebendig bewegten plastischen Schönheit offenbart, inspiriren konnte. ÷

In der Mazurka (Nr. 1) verfällt der Componist dem von uns vorhin von Chopin angedeuteten, gewiß nicht eigentlich tadelswerthen Fehler in der entgegengesetzten Weise. Seine Mazurka erhält nämlich in dem Mittelsatze ein durchaus walzermäßiges Gepräge. ÷

Theater-[1] und Concertberichte aus der „Berliner Feuerspritze“.[2]

Dritter Jahrgang. Nr. 37, 38, 39, 40, 43, 45, 46, 48.
Vierter Jahrgang Nr. 2.

I.

Don Juan. — Hugenotten. — Gastspiel der Frau Nimbs.

Montag, den 10. September 1855.

Es war einmal eine Zeit, da hieß Mozart's Don Juan nicht anders als „die Oper aller Opern“. Da waltete über der gesammten Ausführung eine eigene Art weihevoller Begeisterung, da waltete unter der gesammten Zuhörerschaft eine eigene Art feierlicher Stille und Andacht. Die jüngere Generation hat es nicht erlebt, aber

[1] Königliches Opernhaus.

[2] Redakteur: Dr. Ernst Kossak, geb. 1814, gest. 1880, musikalischer Feuilletonist, gründete 1847 die „Zeitungshalle“, aus der 1852 die Montagszeitung „Berliner Feuerspritze“ hervorging.

die ältere sagt uns, daß es einst so war. Damals gab es wohl weder unter Dilettanten noch auch unter Laien einen Einzigen, der nicht sein Kommen beeilt hätte, um noch die göttliche Ouvertüre zu hören, deren heilig schauervolle Klänge an einen Frevel mahnen sollten, der noch der Sühne harrt, und seit welchem der Verfall der Oper sich herschreibt. Die „Minorität" hat es längst erkannt, was zu der Restauration der dramatischen Musik aus der Anarchie der Gegenwart vor Allem noth thut. Freilich ist es keine leichte Aufgabe, einen Todten in einem Lebenden wiederzuerwecken, denjenigen zu finden, der ein potenzirter Spontini sein müßte, weil er den „Conservator" mit dem mühevolleren Amte eines „Regenerators" zu vertauschen hätte, denjenigen, welchen natürlich die liberal-gesinnungslose Meute kläffender Musikphilister mit dem ehrenvollen, wenn auch nicht ehrend gemeinten Beinamen eines „Tyrannen" verfolgen würde, der aber von den wirklich Aufgeklärten, die sich heute nach einem künstlerischen Cäsarismus sehnen, liebevoller Hingebung gewiß sein könnte. Den unehrlichen und unwissenden Gegnern dieser bereits zahlreich vertretenen regeneratorischen Partei gegenüber, welche deren Anhänger unter dem Stichworte „Zukunftsmusiker" mit schellenbehangener Feder im Voraus zu Grabe läuten wollen, diesen — Scribe'schen Wiedertäufern — gegenüber, wollen wir die bei der vergangenen Aufführung gemachte Entdeckung unseren Lesern mittheilen, daß vor Allem der Mozart'sche Don Juan recht eigentlich eine „Zukunftsoper" ist. Wir schlagen hiermit heute ein Thema nur an, das wir, wenn Mangel an Stoff den Mangel an Raum (dieser Blätter) übertreffen wird, uns zu gelegentlicher Ausführung versparen.

Einige gar zu auffällige Gebrechen, die sich mit etwas gutem Willen bald beseitigen ließen, können wir jedoch schon heute nicht umhin, kurz zu erwähnen. Der eine besteht in der Anstößigkeit der gebrauchten Übersetzung. Es ist unbegreiflich, daß auf einem Hoftheater eine nicht blos für den musikalischen Ausdruck holprige, sondern namentlich bei den „parlando"-Recitativen (deren Aufnahme theilweise zu billigen ist) entsetzlich ordinäre, zuweilen sogar unsaubere Prosa geduldet wird. Man nehme doch das italienische Textbuch zur Hand, und die zierliche Rede des Italieners kann fast

überall ganz treu in gebildetes Deutsch übertragen werden. Daß die Stimme einer literarischen Autorität wie Franz Kugler hierbei so ganz ungehört verhallen muß! Das italienische Libretto wird ferner für die Inscenesetzung wesentlichen Nutzen bieten, indem es die Einheit der Scene zu einem ganz unberechenbaren Gewinn für den Totaleindruck, so weit als möglich, herstellt. Das Brillantfeuerwerk am Schluß, dessen Krachen die Wellen des Orchesters überlärmt, ist ebenfalls eines niedrigen Stadttheaters würdig. Mehr Feuer für das Werk![1] [Aufführung.]

Als „Valentine" in den Hugenotten erfreute und befriedigte uns Frau Nimbs fast durchgängig. Nur war im Dramatischen ihre „Valentine" zu wenig Französin, resp. Pariserin, ein Moment, das für den Charakter dieser Rolle ebenso wesentlich ist, wie im Allgemeinen für den der ganzen Oper, deren Styl, soweit es musikalisch zu erreichen möglich war, ein bewundernswerth kunstvoll ausgeprägtes historisches wie nationelles Colorit an sich trägt. Es ist ein Beweis von der schätzbaren Vielseitigkeit der Frau Nimbs, daß sie die germanische Species der Liebe in ihrer naiven Innigkeit und Befangenheit zu ebenmäßiger Darstellung zu bringen vermag; diese Auffassung aber war für die „Valentine" nicht am Platze. — Dagegen dominirte im vierten Acte Herr Formes als Raoul vollständig, — und ermöglichte (in nicht geringerem Maße als es etwa durch Roger hätte geschehen können) die hinreißende und begeisternde Wirkung, welche dieses Meisterstück dramatischer Musik hervorbringen muß. Referent gehört nicht zu den Enthusiasten für die Meyerbeer'sche Muse; ebenso empfänglich ist er andererseits für die vielen entzückenden Schönheiten des unstreitig besten Werkes von dem berühmten Operncomponisten. —

Je gerechtfertigter der durch die eben besprochene Scene im Publikum ausbrechende Enthusiasmus war, mit desto größerem Widerwillen und Grauen mußte der nach dem ordinären Musiklärm des dritten Finales über die Erscheinung von vier Theaterpferden erregte Beifallssturm, der nicht wußte, wie er zum Hervorruf der

[1] „Man sollte den ‚Don Juan' doch mit etwas weniger Skandal zur Hölle fahren lassen", bemerkte Bülow am Schluß einer Kritik in der „Abend-Post" 1850.

letzteren sich anlassen sollte, erfüllen. Hier triumphirte wieder in vollem Glanze das goldene Kalb des modernen Opernkrakehls, travestirt als Victoria auf dem Viergespann! —

Hans v. Bülow.

II.

[G. Rossini. — Johanna Wagner.]

Montag, den 17. September 1855.

Die gegenwärtige Jahreszeit scheint die Zusammenrottung musikalischer Ereignisse noch nicht gestatten zu wollen. Die Verheißung des „Tell" mußte durch einen Absagebrief „Arnold von Melchthal's", der wegen Heiserkeit auf dem Rütli nicht erscheinen konnte, ihrer Erfüllung am 14. September entrückt werden. Dafür „ent"-schädigte der Geßler der Noth des Augenblicks durch Donizetti's welke und zu ihrer Vermählung mit der Vergessenheit bereits übermannbare Regimentstochter. Doch — auf ein paar Tage mehr oder weniger der Herrschaft abgedroschener Stadttheateropern kann es eben nicht ankommen. Vielleicht bringt uns diese Verzögerung einen großen Gewinn; eine Hoffnung, welche uns der Theaterzettel einflößte, indem er uns neben einer höchst brillanten Besetzung der Herrenrollen — eine minder ebenbürtige Vertretung der Damenpartien offenbarte. Auch eine Folge der Noth des Augenblicks, deren Absolutismus durch die Feriengrenzlinie des 15. September gebrochen wird. An dem Publikum ist es aber, das Seinige zu thun und den „Geßler" des alten (resp. modernen) Opernschlendrians verjagen zu helfen, indem es den künstlerischen Bestrebungen der Verwaltung, Besseres an die Stelle zu setzen, durch lebhafte Theilnahme eine nothwendige (wenn auch freilich noch nicht zureichende) Unterstützung gewährt. Die erste Gelegenheit für das gebildete Publikum, diese Pflicht zu erfüllen, auf welche wir in unserem ersten Artikel schon hingewiesen haben, bietet die Aufführung von Rossini's Tell, einer Oper, die kein unbedingtes dramatisches Meisterwerk zu nennen ist, aber an Frische der Erfindung und relativer Einheit des Styles bei Weitem die in dem unkünstlerischen Paris mit viel impertinenterem Erfolge gekrönten Producte von Auber und Comp. überragt, und die auf dem

Repertoir des Berliner Hoftheaters aufrecht erhalten werden muß. — Die Discussion über die Nationalität des Styles im „Tell" kann uns heute nicht mehr interessiren; den Italienern war das Werk zu gelehrt, zu „deutsch"; den Franzosen war namentlich das Libretto zu einfach, zu wenig buntscheckig, zu wenig absurd-romantisch, so daß die pfiffigeren Speculanten an der Pariser Opernbörse den anfänglichen großen musikalischen Erfolg zu einem succès d'estime herabstimmten und den großen Melodienzauberer zu ewigem Schweigen veranlaßten. — „Oh! stupidi Francesi! ostriche di Francesi!" waren des Meisters Worte, als er zur Erkenntniß kam. — Sprechen wir also ohne Beachtung der Nationalitätspedanten, die sich mit Vorliebe vom Geiste ab- und dem Buchstaben zuwenden, einfach aus, daß der Tell das Werk eines Genies ist und zwar des ächten Rossini'schen Genie's, des nämlichen, das uns im komischen Genre den Barbier und den leider vielfach ignorirten Graf Ory und so vieles Herrliche in den tragischen Opern Othello, Semiramis und Moses gegeben hat.

Der ungewöhnliche Fleiß, die interessante Instrumentirung, die saubere, ja ernste Factur des Ganzen in dramatischer Charakteristik u. s. w., denen wir in der Partitur des „Tell" begegnen, dies Alles hat Rossini's Genie nur potenzirt, ihm keine seiner Ureigenthümlichkeiten geraubt, es nicht entrossinisirt; und das ist uns recht lieb und werth, da die Beweise nicht fehlen, wie ein genialer Saulus zuweilen in einen recht ledernen Paulus verwandelt werden kann durch die ungraziöse Circe wohlmeinender Philisterberedsamkeit.

[Lob einer Aufführung von „Figaro's Hochzeit": „Taubert darf in der Leitung dieser Oper seinen Rivalen suchen".] —

Das Wiederauftreten von Fräulein Johanna Wagner wird ihre zahllosen Verehrer, also ganz Berlin — soweit möglich — in die Sonntagsvorstellung gelockt haben. Die eminente Künstlerin, als Tancred vor dem Tancred-Publikum, pflegt uns aber stets an den „Orpheus" auf dem großen Fries von Kaulbach, der die Weltgeschichte in Kindergestalten repräsentirt, zu erinnern. Der „Führer in's neue Museum" sagt zwar höchst naiv: Orpheus lockt durch seinen Gesang die wilden Thiere herbei. Was? Thiere sollen das sein, dieser lorbeerreichende . . . . . u. s. w.? Klytemnestra,

Statira, Eglantine, Orpheus, Fidelio, — hier huldigen wir gern der Königin dramatischen Gesanges. Aber die verschimmelte Conditorwaare von dem Knaben Rossini, dieser Tancred von 1812 ist mindestens ein Anachronismus! Wer eine so glänzende Macht siegreichen Talentes besitzt, wer das Publikum nicht heranzuziehen braucht, muß es heraufziehen!

Hans v. Bülow.

III.

Neu einstudirt: „Tell", von Rossini.

Montag, den 24. September 1855.

Die erste Hälfte der vergangenen Woche trug die Livrée des, wie es scheint, wirklichen geheimen General-Musik-Direktors Auber und bereicherte den Abgrund der alten Opernewigkeit mit zwei Vorstellungen von „Maurer" und „Feensee". Ob der Mann Tantièmen beziehen mag? Ob wir unsere Ohren noch lange in dem circulus vitiosus: Auber und wieder Auber und zur Abwechselung o Beer and schließlich wieder Auber umherstrapaziren müssen? Der Optimist, und wer möchte es hier nicht sein, mag sich die Liebe anthun, das Beklagenswerthe für ein Provisorium zu halten, und sich der Hoffnung hingeben, der „Maurer" werde keine chinesische Mauer construiren, und das stagnirende Wasser des „Feensees" werde endlich, auch ohne die besondere Hülfe künstlicher Austrocknungsmaschinen, bald versiegen. Die frische Quelle des Rossini'schen Musikbornes bedurfte gewiß nicht dieses Contrastes, um die labende Erfrischung zu gewähren, die wenigstens wir von der ersten Aufführung des „Tell" empfangen zu haben bescheinigen. Der größere Theil des Publikums schien übrigens der nämlichen Ansicht zu sein. Die unvorbereiteten Beifallsspenden, welche im Laufe des Abends zuweilen in wirklich enthusiastischer Weise die hervorragenden größeren Ensemblestücke der Oper trafen, galten wohl weit mehr dem schwungvollen Zauber der Rossini'schen Muse als der Interpretation, und lassen einen bei der diesjährigen Vorführung des „Tell" gegen die früheren entschieden glücklicheren Erfolg constatiren. Das ist erfreulich. Nicht erfreulich war hingegen die Wahrnehmung, mit welcher

Insolenz vorbereitete Beifallsspenden das Publikum in der Kundgebung eines unparteiischen Urtheils verstimmend behinderten. Ein ziemlich energisches Zischen brachte zu verschiedenen Malen die unglücklichen und, nebenbei gesagt, mit einer ganz unglaublichen Ungeschicklichkeit riskirten Klatschversuche, namentlich von der linken Seite des Parterres her, gebieterisch zum Schweigen. Nun müssen wir uns zwar auf das Allerentschiedenste gegen die Duldung der Unsitte von Mißfallensbezeugungen in einem Hoftheater erklären, das noch nicht zum Nationaleigenthum degradirt ist, an dessen Spitze kein speculirender Handelsmann, sondern ein Cavalier steht; — allein zu verdammen ist vorläufig das Veto der Zischer nicht, bevor man gewisse „Handwerker" aus den Räumen des Kunsttempels noch nicht exilirt hat. Die Verstimmung des Publikums über die genannte, öfters wiederholte Episode ist deßhalb als gerechtfertigt zu bezeichnen. —

Gegen die Damenbesetzung ist ein bescheidener Protest zu erheben. Die Rolle der „Mathilde" hilft dem schlechten Textbuche, das die Schönheiten der Musik nicht im Geringsten verdunkelt, doch nicht auf. Man streiche die Rolle ganz einfach: das Publikum kann einmal auch ein Schauspiel ohne „Liebe" vertragen. Vielleicht könnte auch „Tell"'s Sohn wegfallen; das gäbe trefflichen Stoff zu einer pikanteren Wendung. Landvogt Geßler könnte sich zum Mäcen der Schützenkunst martyrisiren, sich selbst den Apfel auf das Haupt legen und im Vertrauen auf Tells Virtuosität diesen um die bewußte Gefälligkeit — für sich — ersuchen. Tell, gerührt von dieser Noblesse, könnte dann in einer Arie den Zwiespalt zwischen schweizerischer Privatehrlichkeit und politischer „Gesinnungstüchtigkeit" „musikalisch" veranschaulichen. Die letztere müßte natürlich siegen; Geßler würde dadurch interessant, was ihm zu gönnen ist, und gleichzeitig wäre doch das Vaterland gerettet, und zwar wirklich schon um $^1/_2$10 Uhr. Schade, daß sich Scribe und Mitarbeiter dergleichen entgehen lassen! —

Einen besonderen Reiz erhielt die Vorstellung durch die besonders glanzvollen Balletarrangements, welche wir um so weniger beklagen, als die überaus anmuthige und noch nach ziemlich fünf und zwanzig Jahren originelle Tanzmusik Rossini's sehr der Mühe werth

ist, zu Gehör zu kommen. Daß aber hierbei die poetische Grazie von Fräulein Taglioni einen weit geringeren Erfolg fand, als die stürmisch begrüßten Groteskſprünge „aus einer andern Welt", beweist, daß ein Theil des zahlreichen Publikums sich wohl im Lokale getäuscht hatte, und daher den Rath empfangen möge, sich doch ein andermal lieber zu den Belustigungen in Nr. 90 der Charlottenstraße bemühen zu wollen.

H. v. Bülow.

IV.

[Singakademie. „Messias" von Händel. — Leonoren-Ouvertüren von Beethoven.]

Montag, den 1. October 1855.

Es haben am letzten Mittwoch nun auch die Vorstellungen des Oratorientheaters ihren Anfang in der neuen Saison genommen, und zwar mit Händel's „Messias", der bereits im vorigen Jahre von dem nämlichen Gesangvereine aufgeführt, diesmal zum Besten einer Kinderbewahranstalt wiederholt wurde. Sonst — hatte es wohl keinen Zweck. Aber gerade gegen diese zwecklose „geistliche" Musikmacherei, gegen die absolute Principienlosigkeit in der Wahl der zu executirenden Werke scheint es angemessen, einmal von dem Standpunkte eines Anhängers der wahren, in dem das innere Wesen, nicht die äußere Form bezeichnenden, Sinne, katholischen Kirchenmusik zu protestiren. Das, was man gegenwärtig nach der herrschenden Mode in Berlin für „Kirchenmusik" ausgibt, ist nichts weniger als diejenige Kirchenmusik, welcher das Volk bedarf, und bewußt oder unbewußt, wirklich haben will. Speciell gilt dies von den sogenannten concerts »spirituels« (lucus a non lucendo) — in welchen sich die Ausführenden die süße Qual des Durchjagens oder Durchschleppens dreistündiger Oratorien auferlegen — ohne ästhetischen, ohne sittlichen und religiösen Zweck. Beginnen wir beim Schlimmsten. Im vorhergehenden Winter mißhandelte man das Publikum mit Reißiger's „David"; für den künftigen steht der Berliner Kunstintelligenz bevor, die unverdiente Strafe von

Löwe's „Hiob" zu erleiden. Aus beiden genannten, mehr als mittelmäßigen Arbeiten springt unverhüllt in die Augen, daß ein religiöser Vorwand die dichterische Impotenz der Autoren für das musikalische Drama mit christlicher Liebe verschleiern sollte. Durchgefallene Operncomponisten schreiben Oratorien, das ist nichts Neues, und das alte Voltaire'sche Compliment an die Oper läßt sich mit einer naheliegenden Variation an das moderne Oratorium befördern: was zu schlecht, zu unbedeutend ist, um auf dem Theater zu wirken, ist gerade gut genug, um in der Kirche Platz zu finden. Die Kirche bedankt sich.

Ist das Institut der Singakademie gar so sehr von der Sucht nach „Neuem" geplagt, so dürfte es doch natürlicher sein, sich in Berlin selbst darnach umzuthun, bevor man nach Dresden und Stettin befremdliche Querblicke richtet. — Doch wozu dies Alles bei Gelegenheit von Händels „Messias", wird vielleicht der Leser ausrufen? — Wir erwidern Folgendes. Die Namen Händel und Bach liegen sich ziemlich nahe, wenn auch zunächst nur darum, weil die musikalische Conversation sie einmal in Verbindung zu bringen pflegt, und die ungerechtfertigte Bevorzugung des ersteren führt darauf hin, ihr den unsterblicheren Namen des zweiten entgegenzusetzen. Was sind sämmtliche, für das Haymarket-Theater geschriebene Oratorien des Londoner Weltmannes Händel gegen die eine Passionsmusik des gotterfüllten deutschen Joh. Seb. Bach? Wir sprechen von der Matthäuspassion — ohne darum unserer Bewunderung für die Passionsmusik nach dem Evangelium Johannes, die, so viel uns bekannt, in Berlin gar keiner Aufführung gewürdigt wird, Abbruch zu thun. In diesem Riesenwerk ist das Höchste geboten, was die edleren Elemente des Protestantismus für die Tonkunst zu leisten vermocht haben; es bildet eine Ergänzung zur specifisch katholischen Kirchenmusik, wie sie der Katholicismus durch selbsterzeugten Kampf in einem noch ritterlichen Reformationsgeiste hervorbringen konnte. Dieses Werk nun, von so ureigenem, nationalen Stempel, ins Volk dringen zu machen, das gerade sollte die Aufgabe unserer „geistlichen" Musikanten sein. Nicht Eine Aufführung, nein, sechs, zwölf Aufführungen davon im Jahre sind erforderlich. Vermögen etwa die Exequenten selbst, nur oberflächlich,

den allgewaltigen Geist zu erfassen, die Bach'sche Zunge zu reden, nach einer Aufführung mit den üblichen Proben? Und ist das nicht unerläßlich, wenn dieser Geist zur Mittheilung gebracht, wenn ein künstlerisch religiöser Zweck damit erreicht werden soll? Die Zersplitterung durch Bemühungen, weit geringere Aufgaben in doch nicht vollendeter Weise zu lösen, möchte zur Erreichung des Zweckes eher hinderlich als förderlich erscheinen. Sollte es nun aber eine für uns unergründliche Schicksalsnothwendigkeit sein, sollte die öffentliche Wohlfahrt es erheischen, daß alljährlich eine bestimmte Anzahl Händel'scher Oratorien-Robber abgespielt werde, so möge das kritiklose Ohr der Betheiligten wenigstens der Beachtung praktischer Rathschläge von Seiten Sachverständiger für das „Wie" der Aufführung sich neigen. Mir verweisen auf Dr. Engel's Kritik in der Spener'schen Zeitung vom 28. September, die, wenn nicht alles, doch das unbedingt Beherzigungswerthe enthält.

Der Leser würde nichts gewinnen, wenn wir über die stattgehabten Opernvorstellungen der Woche Worte verlieren möchten. —

Über dergleichen referiren die Tagesblätter; worüber sie aber nicht referiren, und was wir deßhalb zu erwähnen uns berufen fühlen, das ist die tiefe Geschmacklosigkeit, welche mit der Concert-Aufführung der großen Leonoren-Ouvertüre im Zwischenacte des Fidelio begangen wird. Es liegt darin eine abscheuliche Rohheit gegen den Geist des Dramas, das hierdurch in seinen feinsten Fäden verletzt und zur Puppenkomödie erniedrigt wird. Wie kann die erschütternde Instrumentaleinleitung des zweiten Aktes, der herzzerreißende Anblick des Elends, das seiner allmäligen Erlösung entgegengeht, auf den Zuhörer noch wirken, nach dem vorangegangenen Jubel? Jedem einigermaßen unterrichteten Dilettanten ist es bekannt, daß die zu Anfang der Oper gespielte E-dur-Ouvertüre eine vom Componisten den Klagen über die Länge und Unverständlichkeit der eigentlich zur Oper gedichteten Ouvertüre damals gemachte Concession war, ein — natürlich immer Beethoven'sches — Instrumentalstück, das man aber jeder beliebigen Oper vorangehen lassen könnte. Heutzutage müßte, wie es auf anderen Hofbühnen längst eingeführt ist, auch hier die „große Leonoren-Ouvertüre" den Abend eröffnen und somit die kleinere, der französischen Partitur vorge-

druckte, ganz wegfallen[1]. Wenn wir hören, daß in Kassel der Theaterintendant Befehl haben soll, dem Generalmusikdirektor Spohr die Aufführung einer classischen Oper nur unter der Bedingung zu gestatten, daß in die Zwischenakte ein modernes Tanzdivertissement eingelegt werde, so ist das für Kassels Bildungsstufe durchaus nicht beschämender, als die erwähnte Geschmacklosigkeit für Berlin.

Wir gehen zu Erfreulicherem über, zur Rückerinnerung an den ersten Quartettabend der Herren Oertling, Wendt ꝛc. in Sommer's Salons. A Jove principium. Der dreiköpfige Jupiter des Streichquartetts Haydn-Mozart-Beethoven war in dem Programm mit drei ausgesucht interessanten und charakteristischen Werken vertreten. Die ausführenden Künstler zeigten sich ihrer Aufgabe vollkommen gewachsen. ∴

In keinem der Berliner Concertsäle ist uns eine so feierliche, andächtige Stille vorgekommen, ein so spontaner Beifall nach dem Ende jeden Satzes. Hier darf die musikalische Aristokratie ihre Verbündeten suchen; an ein solches Publikum sind z. B. die Wagner'schen Tondichtungen gerichtet. ∴ Hans v. Bülow.

V.

„Idomeneo" von Mozart.

Montag, den 22. October 1855.

Die zweite der versprochenen Opern-Novitäten für die laufende Saison ist an dem Festtage des 15. October über die Bühne — geschlichen. Man durfte sich von Seiten der Ausführenden Glück

[1] Schon in der „Abend-Post" 1850 fordert B. nach einer Fidelio-Aufführung dasselbe: „Die Einrichtung, daß man die große Leonorenouvertüre im Zwischenact spielt, ist absurd und verwerflich. Dadurch erhält die ganze Oper einen Riß und die prachtvolle Einleitung des zweiten Acts verliert ihre Bedeutung. Man lasse die kleine Edur-Ouvertüre am Anfang weg und spiele statt ihrer die große Cdur". In späterer Zeit änderte sich B.'s Ansicht freilich dahin, daß er doch riet, die kleine Edur-Ouvertüre für den Beginn der Oper beizubehalten und die große in C dem Konzertsaal zu überlassen, da sie auch auf den ersten Akt zu stark drücke.

wünschen, daß der kunstsinnige Monarch einer Vorstellung nicht beiwohnte, die des doppelten Festes, des nationalen und des musikalischen, so unwürdig ausfiel. Der Vortrag der Volkshymne, in welcher durch Nachlässigkeit des Dirigenten der Charivari hervorgebracht wurde, daß ein Theil des Orchesters den ersten Theil des Liedes wiederholte, während der andere kräftig ungenirt den zweiten einsetzte — ein Contrapunkt, den man, noch dazu bei seiner mehrtactigen Dauer, wohl mit dem Worte „Katzenmusik" bezeichnen darf — schien sich als böses Omen zu bewähren. —

Mozart selbst spricht aus diesem [seinem] ersten Manneswerke:

»Mes pareils à deux fois ne se font pas connaître,
Et pour leur coup d'essai veulent des coups de maître.«

„In meiner Oper ist Musik für alle Gattungen von Leuten — ausgenommen für lange Ohren," schreibt er seinem Vater. Zu welch' erbaulichen Predigten könnte dieser Text verwendet werden! Die langen Ohren schienen 1780 in München und 1806 in Berlin in der Majorität zu sein — betreffs Mozart's, wie sie es heute sind betreffs Dessen, der der Erste der Gegenwart ist. Oder ließ der Herr v. Küstner von 1806 den Idomeneo ad acta legen, gerade da, als das Werk sich Bahn zu brechen und das Publikum dem Verständniß des zu seiner Zeit revolutionären, im Superlativ revolutionären Werkes durch öfteres Hören entgegen zu reifen begann — so wie man im Jahre 1844 in Berlin mit Richard Wagner's „fliegendem Holländer" procedirte? Wie dem auch sei, von einem solchen Dünkel, von einer solchen Frivolität war das Publikum damals wohl nicht besessen, als das der Gegenwart. Man sah ein, daß man über das Neue nicht zu urtheilen, sondern durch dasselbe zu lernen habe. Der Künstler wurde damals — wir citiren einen schönen Ausspruch Franz Liszt's — „als ein Zeuge der ewigen Wahrheit und Schönheit, nicht als ein gleichsam Angeklagter vor einem unebenbürtigen Richter" betrachtet. Das hat sich heute verändert, Dank einer laienhaften Kritik, die von der Aufrechterhaltung der Lüge lebt, weil sie mit der Aufhebung des Irrthumes ihre Aufgabe für erledigt erachten müßte, und die in ihrem schmutzig liberalen, ihrem protestantisch weiheloſen Gebahren

den Nichtkünstler zum Richter des Künstlers erhebt. Ein Theil der gezwungen enthusiastischen, versteckt polemischen, kurz: unehrlichen Preislieder, welche die hiesige Kritik dem „Idomeneo" spendet, sind als eine Schmähung des Andenkens unseres größten Tonmeisters, eine Schmähung des Genius der Tonkunst überhaupt zu betrachten, der sich in Mozart verkörpert, in Mozart vielleicht seine glänzendste Blüthe gefeiert, aber darum mit Mozart noch nicht zum Abschluß gekommen, noch nicht sein letztes, höchstes Ziel erreicht hat. Gegenüber den Begeisterung äffenden Tiraden eines noch unbestraft gebliebenen Spontini-Verbrechers wollen wir unsern Lesern mittheilen, was ein mit Mozart viel verwandterer Künstler, als perfide Gegner es anzunehmen gestatten mögen, was R. Wagner zur Charakteristik von Mozart im ersten Theile von „Oper und Drama" ausspricht[1].

Im „Idomeneo" ist nun speciell der Fortschritt Mozart's gegen Gluck in musikalischer Beziehung um so ersichtlicher, als das Anlehnen an sein Pariser Vorbild in Zügen, selbst reproductiven Charakters, kenntlich ist. In der Geschichte der Oper ist das Erstlingswerk Mozart's und der ihm folgende Entsagungsact des Musikers zu Ungunsten der reflectirten für die naive Richtung von außerordentlicher Bedeutung. Die ganze Nach-Mozart'sche Opernepoche kann aus „Idomeneo" herausgelesen, entwickelt werden. Die ergreifendsten Schönheiten des Werkes concentriren sich hauptsächlich auf die eigentlich „dramatischen" Situationen; hier ist nun zwar Gluck's Einfluß unableugbar, allein Mozart vermag einen Feuerstrom von Musik in einer von Gluck ungeahnten Macht und Ergiebigkeit in diese Momente zu ergießen. Diese Momente erfreuten sich aber leider nur einer sehr lauen, zuweilen corrupten Darstellung. Die schöne Steigerung, welche im zweiten Acte das Interesse des Zuhörers zu einer bedeutenderen Höhe, im dritten (trotz der Länge desselben) auf den Gipfelpunkt zu heben wußte, trat so wenig in's Leben, daß bei dem abstractionsunfähigeren Publikum die Abspannung der Theilnahme mit jeder Nummer zunahm. Als Muster ver-

[1] Hier folgt ein längeres Citat, das in Wagner's Gesammelten Schriften, E. W. Fritzsch, Ausg. 1872, Bd. I, S. 305—307 und Ausg. 1887, 2. Aufl., Bd. III, S. 246—248 zu finden ist.

fehlter Ausführung müssen der abgejagte reizende Chor im zweiten Acte vor dem Hafen und das Gebet des Idomeneo mit Chor im Neptuntempel (Act 3) angeführt werden, wo die ungemein mächtige Wirkung des Orgelpunktes C (zweigestr.), der von nur zwölf gänzlich stimmlosen Choristen unsicher und unrein ausgehalten wurde, in mesquiner Stadttheatermäßigkeit verloren ging. Die Vorstellung der Oper in Dresden, wo viel Tadelnswerthes sich vorfand, läßt die erste Berliner weit hinter sich zurück. Die unvergleichliche Leistung des Fräul. Wagner als Idamante, der antike Adel ihrer Action, die seelenvolle, dramatisch accentuirte Declamation ihrer Recitative gehörte zu den wenigen Reizen, die manchen sehr gelangweilten Anwesenden abhielt, das Local vor dem letzten Fallen des Vorhangs zu verlassen. Und bei solcher Erfahrung will man uns wehren, in den Ruf auszubrechen:

„Ist kein Spontini da, um die Opern Gluck's und Mozart's wieder zu Ehren zu bringen, das alte musikalische Drama wieder in seine Würde einzusetzen?" Hans v. Bülow.

VI.

[A. Jaëll (Rubinstein's G moll-Trio). — Löwe's „Hiob". — Concert von Clara Schumann und Joseph Joachim. — Schumann's Manfred-Ouvertüre. —]

Montag, den 5. Novemer 1855.

— Herr Alfred Jaëll, einer der ersten Virtuosen der Gegenwart, — hat die Anerkennung des kritischen Publikums und der publiken Kritik im Sturm erobert. In einer Matinée des Herrn Hofmusikhändlers Bock und in einer am Dienstag Abend im Arnim'schen Saale veranstalteten Soirée, bei Tageslicht nicht minder wie bei Gasbeleuchtung, hat er uns documentirt, daß die Klage der privilegirten Trauerweiber über eine verschwundene ältere Glanzperiode des Clavierspiels, über das Entschlafensein der Thalberg, Döhler 2c. im Erard eben nur ein Klage-Solo ist, in welches der entscheidende Chor der lebenden Zuhörer einzustimmen keine Veranlassung hat.

Herr Jaëll eröffnete seine Soirée mit einer That künstlerischen Muthes, durch welche er uns sofort die höchste Achtung abnöthigte. Ein Trio von dem in Berlin so arg verkannten, ja gemißhandelten begabungsreichen und heroischen Russen Rubinstein — war gewiß nicht als eine captatio benevolentiae zu betrachten. Der Concertgeber erreichte seine schöne Absicht vollkommen; er spielte das Werk mit einer so glänzenden durchgeistigten Technik, mit so viel besonnener Wärme und feuriger Klarheit, daß er in allen unbefangenen, verständnißwilligen Hörern einen günstigen Umschwung des Urtheils hervorzurufen vermochte. Nicht vereinzelte Stimmen waren es, von denen wir die Äußerung vernahmen: „Unter allen Rubinstein'schen Compositionen hat uns dieses G Moll-Trio bei weitem am besten gefallen." Die Königl. Concertmeister Herren Ganz begleiteten Herrn Jaëll mit sichtlicher Theilnahme für das Werk. Über dieses selbst ließe sich unendlich viel sagen; Referent gesteht offen, daß er nicht dafür „schwärmen" kann, so sehr er sich an dem Reichthum in geistvollem und charakteristischem Einzelnen erfreut hat. Wenn andere Kritiker ihrer künstlerischen Pflicht jedoch uneingedenk sind, so soll der Einzelne sie darum nicht vergessen. Rubinstein ist eine viel zu bedeutende, in strebendem Werden begriffene Erscheinung, als daß der Kritiker es wagen dürfte, über ein einzelnes Werk des Componisten außer dessen Zusammenhange mit allen übrigen, die im höheren Sinne eine künstlerische Kette bilden, subjective Meinungen zu äußern. Erst dann, wenn das gros des urtheilenden Publikums gerecht sein wird für Rubinstein, erst dann mag sich der Kritiker erlauben, gerecht zu sein gegen ihn. Für heute daher nur so viel, daß die beiden mittleren Sätze des Trio's musikalisch die hervorragendsten genannt zu werden verdienen[1]. Die Einzel-

[1] Drei Jahre später trat Bülow abermals in ähnlicher Weise für Rubinstein ein bei Besprechung seines dritten Trios op. 52 („Neue Zeitschrift für Musik", 10 Dec. 1858). Der Artikel enthält auch manches in Bülow's Besprechung von Rubinstein's III. Konzert (20. u. 27. Jan. 1858) Gesagte, sowie den Passus: „Verwunderlich bleibt es, daß ein Künstler, der ohne eine eigentlich isolirte Stellung einzunehmen, so sehr außerhalb der musikalischen Parteien steht und somit an die Anerkennung aller Einsichtigen überhaupt appelliren darf, von jener großen aber moralisch ohnmächtigen Partei, welche gegen die von diesen Blättern vertretenen Principien agitirt, ganz auffälligerweise

vorträge des Herrn Jaëll bestanden zunächst in zwei Originalcompositionen: Barcarole und Sérénade italienne, eleganten Kleinigkeiten im Salonstyl — nicht Jeder, der möchte, kann elegante Kleinigkeiten schreiben — und Transscriptionen aus Wagner'schen Opern. —

Die bekannte C-Moll-Fuge aus Bach's wohltemperirtem Clavier, ein Präludium und das brillante B-Moll-Scherzo von Chopin boten Herrn Jaëll Gelegenheit eine Vielseitigkeit zu bewähren, welche allen denjenigen Clavierspielern (exempla sunt odiosa) immer fehlen wird, die ausschließlich als Colporteure ihrer eigenen Fabrikate umherstreifen. —

Verschiedene angebliche Lichtfreunde haben sich neulich geärgert, als wir uns herausnahmen, ein rücksichtsloses Wort zu Gunsten der christlichen, ja der katholischen Kirchenmusik zu äußern. Wir haben Unrecht gehabt; die Toleranz gebietet, auch in dem Anbeter des ledernen Kalbes, in dem Fanater des Indifferentismus den Nächsten zu achten, resp. ihn ungestört zu lassen. Wir wollen deßhalb das verehrl. Institut der Singakademie nicht auf einen für unsere Ansicht ziemlich deutlich sprechenden Umstand aufmerksam machen, auf den bei der Aufführung von Löwes „Hiob" durch die in ungemessener Weite auseinandergerückten Bänke schlecht verdeckten Mangel an Zuhörern, verglichen mit dem buchstäblich gedrückt vollen Saale bei der Aufführung von Bach's Passionsmusik. — Wir bekennen offen, daß wir nach dem ersten Theile des dreitheiligen Oratoriums — genug hatten. — Stellt man sich dagegen auf den „Boden" des beliebten Indifferentismus, so kann zugestanden werden,

ignorirt und, wo erwähnt, unterschätzt wird. Verwunderlich insofern, als wenn die Gegenpartei überhaupt (ohne Affectation) irgend ein künstlerisches Princip vertheidigte, es ihrem Interesse besonders nahe liegen müßte, an einem speciell gerade so organisirten Talente, d. h. einem in so strenger Schule, nach den klassischsten Mustern gebildeten Talente, wie Rubinstein, einen ästhetischen und sittlichen Stützpunkt zu suchen. Dagegen sind es merkwürdigerweise seine Gegner in Kunstprincipien, welche sich verpflichtet erachten, diesem Componisten die Theilnahme seiner Zeitgenossen zu erwecken und zu vermitteln. Nicht als ob er solchen Dienstes bedürfte, um durchzudringen — wohl aber ehrt solcher Dienst diejenigen, die ihn leisten, kennzeichnet die Anderen, die ihn versagen."

daß „Hiob" eine recht tüchtige, relativ verdienstliche Arbeit zu nennen ist, weit achtbarer als der „Huß" desselben Componisten, in welchem man den genialen Schöpfer der musikalischen Ballade unmöglich wieder zu erkennen vermag. —

Durch das gestern Abend stattgehabte Concert von Frau Clara Schumann und Herrn Joseph Joachim erfuhr der Saal der Singakademie eine überaus glänzende Rehabilitation. Seit Franz Liszt ist in diesen Räumen nie so schöne Musik gehört worden. Dieser Abend wird unvergeßlich und einzig bleiben in der Erinnerung der Theilnehmer an diesem Kunstgenuß, der jeden mit nachwirkender Begeisterung erfüllt hat. Nicht Joachim hat gestern Beethoven und Bach gespielt, Beethoven selbst hat gespielt!

Das war keine Verdollmetschung des höchsten Genius, es war eine Offenbarung. Auch der Ungläubigste muß an Wunder glauben; eine ähnliche Transsubstantiation ist noch nicht geschehen. Nie ist ein Kunstwerk so lebendig und verklärt vor das innere Auge geführt worden, nie die Unsterblichkeit des Genius so leuchtend und erhaben in die wirklichste Wirklichkeit getreten. Auf den Knieen hätte man zuhören mögen! Jede Schilderung des Eindruckes, den Beethoven's zehnte Sinfonie gestern erregt hat, wäre eine Entweihung.

Frau Dr. Schumann übertraf sich selbst in dem Vortrage von Robert Schumann's Clavierconcert. Wenn die Compositionen (des hervorragendsten modernen Instrumental-Componisten) mit solch wunderbarer Vollendung, mit so schwunghafter Totalauffassung und so ausgefeilter Nüancirung aller Einzelheiten interpretirt werden, so brechen sie sich auch bei dem widerstrebendsten, zurückhaltendsten Publikum Bahn. Schumann's Clavierconcert hat Aller Sympathien errungen durch die große Meisterin, die den ihr verwandten Geist so unvergleichlich zur Mittheilung gebracht hat. Hierbei geben wir noch zu bedenken, daß die Clavierpartie dieses Orchesterstückes nichts weniger als eine „dankbare" zu nennen ist. Wie äußerst dankbar bewährte sich dieselbe aber für die Künstlerin! Ein neuer Beweis, daß die virtuose Technik allein zum vollendeten Vortrag speciell der „classischen" Musik befähigt. Frau Schumann ist eine Virtuosin im besten und edelsten Wortsinne.

Schumann's Manfred-Ouvertüre gab dem Concert eine würdige Einleitung. Wenn man die Schwierigkeiten des Werkes erwägt, so muß man dem Orchester-Verein und seinem dirigirenden Meister, der in kurzer Zeit eine so vorzügliche Ausführung in's Leben zu rufen wußte, herzliche Bewunderung zollen. Nächst der Coriolan-Ouvertüre von Beethoven wüßten wir, mit Ausnahme von Wagner's Faust-Ouvertüre, kein Werk dieser Gattung zu nennen, dem eine solche Macht tiefer Erschütterung und ergreifender Empfindungsfülle innewohnte. Die zahlreiche Versammlung schien, trotz der in gewisser Weise (wie bei jedem bedeutenden Kunstwerke) befremdenden Neuheit des wunderbaren Tonbildes, die Erhabenheit der Gedanken und des Styles, soweit es ein erster Eindruck gestattet, zu erfassen. Wer die Ouvertüre von Manfred lieb gewonnen hat, den muß es interessiren, die vollständige melodramatische Musik zu der herrlichen, für die dramatische Aufführung, wie wir aus eigener Erfahrung bezeugen können, sehr wohl geeigneten Dichtung Byron's kennen zu lernen. Der Manfred ist für uns eine der vollendetsten Schöpfungen Schumann's, dessen Oper „Genoveva" doch wahrlich nicht die schimpfliche Zurücksetzung verdiente, welche ihr die deutschen Opernbühnen zufügen. Soll man die Matadore Flotow, Balfe u. Co. beneiden?

Hans v. Bülow.

VII.

[Stern'scher Gesangverein: Aufführung von Mendelsohn's „Elias".]

Montag, den 12. November 1855.

Die Tonkunst sollte ihren eigenen Festtagskalender haben. Die schöne und würdige Feier, welche der Stern'sche Gesangverein dem Gedächtniße Felix Mendelssohn's und sich selbst zu Ehren durch die Aufführung des „Elias" am 8. November veranstaltete, erweckt den Wunsch, auch andere große Tondichter der Vergangenheit in ähnlicher Weise gefeiert zu sehen. Merkwürdig, daß sogar ein Institut, dem der genannte Meister zufällig, oder vielmehr sehr bewußt absichtlich sich ferne hielt, daß das Königl. Opernhaus durch eine Vorstellung des „Sommernachtstraumes" einer solennen Anspielung ganz ausnahmsweise sich — unschuldig machte. Es war kein Zufall, daß

Felix Mendelssohn in seines Genius Irrthum von diesem durch den Tod entrissen wurde, als er dem — Irrthum — der modernen „Oper" sich zuzuwenden begriffen war. Was hätte Mendelssohn, von dessen specifisch musikalischer Begabung auch der Gegner zugeben muß, daß er der Nächste ist nach Mozart, in dem musikalischen Drama Vollendeteres leisten können, als Mozart im „Don Juan" schon geleistet? Einem solchen, immerhin nur genialen Reproduciren würde aber eine ästhetisch-historische Berechtigung im höheren Sinne gefehlt haben. Vergleichen wir die Fragmente der „Loreley" mit den dramatischen Episoden des „Elias", so finden wir in den letzteren bei ungleich höherer und reicherer Entfaltung musikalischen Ausdrucksvermögens die Erzielung viel bedeutenderer dichterischer (d. h. dramatischer) Wirkungen, als in jenem Opern-échantillon, trotzdem hier die äußerst schwächliche Skizze des Textbuchbinders dem Musiker Alles zu thun übrig gelassen hatte.

Diese flüchtige Andeutung soll nur der in der posthumen Verehrerschaft des großen Musikers ziemlich verbreiteten sentimentalen Ansicht entgegentreten, als ob Mendelssohn, wenn ihn nicht ein frühes Ende erreicht, noch Höheres, Unvergänglicheres geleistet haben würde, als wir von ihm besitzen. Diese Ansicht steht auf Einer Stufe mit der bekannten Aufgabe, welche ein Pensionsvorsteher seinen Zöglingen stellte: „Würde (Goethe's) Egmont Klärchen geheiratet haben, falls er nicht hingerichtet worden wäre?" Wir glauben dem Genius weit freier und begeisterter zu huldigen, wenn wir aussprechen: „Der Elias ist das den hohen Geist seines Schöpfers am umfassendsten und resümirendsten darlegende Werk, in welchem er seine Mission erfüllt und vollendet hat." Nur in solcher Anschauung ist eine dankbare Verehrung für den Meister, eine ungetrübte Freude an dem Bleibenden seines künstlerischen Lebens und Wirkens möglich.

Nicht ohne Rührung und tiefe Ergriffenheit wohnten wir der abermaligen Enthüllung von Mendelssohn's Denkmal durch den Stern'schen Gesangverein, den würdigen Erben und Bewahrer der geistigen Hinterlassenschaft des Meisters, bei; sein Geist war gegenwärtig und erfüllte den Dirigenten, wie sämmtliche Ausführende. Der Stern'sche Verein hat seine Mission erkannt, — ist doch seine Entstehung mit ihr selbst so innig verwachsen — und hat sie bereits

durch Jahre in edler, ächtkünstlerischer Weise fortgeführt. Während in Leipzig durch eitles, egoistisches Epigonenthum das Andenken Mendelssohn's höchstens in der Idee noch nicht erlöscht ist, hat der Meister in Berlin seinen Tempel gefunden. Mögen Andere den Ausdruck „Mendelssohn-Cultus" in tadelndem Sinne nehmen, wir fassen ihn auf mit wirklicher Befriedigung über die schöne That der Sühne für das speciell von der Berliner Mitwelt an dem Lebenden verübte große Unrecht. Ob die reichen Kräfte des Stern'schen Vereins sich in diesem Streben zu genügen, ob sie nicht vielleicht noch andere Aufgaben zu lösen haben, darüber wird sicher nicht die Willkür der Einzelnen, sondern die Kraft der Dinge entscheiden.

Hans v. Bülow.

VIII.

Montag, den 26. November 1855.

Die Aufführung der „Olympia" (Spontini) und manches andere musikalische Ereigniß der Woche würde uns überreichen Stoff an die Hand geben, wenn uns die Verarbeitung desselben nicht auf ein Gebiet lenken würde, das wir uns vorgenommen haben, im Augenblicke noch nicht zu betreten. Das Gebiet der Polemik nämlich gegen die Gemeinheit der privilegirten „kritischen Intelligenz". Das Gefühl wahrer, demüthiger Pietät gegen die großen Genien der Vergangenheit, das sich eo ipso auf die Meister der Gegenwart übertragen muß, vermag nicht anders als auf das Tiefste verletzt zu werden durch das unästhetische Schauspiel, wie ein gewisses Federvolk ungemaßregelt fortfahren darf, das Grab des hochverehrten Spontini zu besudeln, die großartigsten Schöpfungen Beethoven's aus dessen letzter Periode mit der perfiden Insinuation der tragischen Taubheit des Heros zu verurtheilen, — wir schweigen über das Gebahren gegenüber einem Richard Wagner, dessen Vertheidigung, bedürfte es einer solchen, unter den gegenwärtigen Umständen dem Vorwurf einer Profanirung ausgesetzt sein dürfte. Ist es nicht gerade ein deutliches Zeichen der objectiven Geringschätzung, welche der musikalischen Kritik der Gegenwart ertheilt wird, daß deren Träger nur halbe Sachverständige, nur Solche sind, die

schwer im Stande wären eine musikwissenschaftliche Prüfung, falls dieselbe mit der Ertheilung der Concession zum „Recensiren" verbunden wäre, zu bestehen? Goethe's tröstende Maxime: es hört doch Jeder nur, was er versteht — wird uns Schutzmittel sein, der Lockung zu widerstehen und den „Anderen" das Vergnügen einer Polemik ungewährt zu lassen. Somit entsagen wir auch für künftige Fälle ein für allemal einem anderen als einem vollständig „neutralen" Verhalten. —

IX.

„Tannhäuser" von Richard Wagner.[1]

Montag, den 14. Januar 1856.

Indem ich dem mir von Ihnen, geehrter Herr Redacteur, ausgesprochenen Wunsche Folge leiste, die durch die lange Zögerung zu einem Ereignisse gewordene Berliner Aufführung des „Tannhäuser" nach Recensentenweise zu besprechen, trete ich den Lesern dieses Blattes nicht ohne ein gewisses Bedenken gegenüber, dessen Erklärung mir vor meiner Meinungsäußerung (und daß diese in einem den übrigen Kritiken entgegengesetzten Sinne ausfallen würde, davon waren Sie bei Ihrer Aufforderung überzeugt) — gestattet sein möge. Es ist einmal eine herrschende Ansicht, das Urtheil derjenigen, die aus gewonnener Kenntniß einer Sache deren Anhänger geworden sind, für ein parteiisches oder parteiliches — die Nüance ist fast verloren gegangen — zu erklären und daher von vornherein als unmaßgebend mit gründlichem Mißtrauen abzuweisen. Der Unterzeichnete ist gewohnt als Schüler von Liszt und Wagner seine treue Anhängerschaft an die Meister so wenig zu verläugnen und in diesem Punkte diplomatische Vorsicht mit gemeiner Feigheit für gleichbedeutend zu erachten, daß er sich in der Lage befindet, eine Toleranz zu beanspruchen, die man großmüthig genug sein wird, ihm diesmal zu gewähren, in Erwägung, daß er nächst Herrn Dr. Kossak (man sehe den letzten Berliner Brief in der „Schlesischen

[1] In dem im Besitze des Verlages A. Hofmann & Co. befindlichen Jahrgang 1856 der „Feuerspritze" gefunden von Frl. M. Toeppe, abgedruckt in den „Bayreuther Blättern" 1901, Erstes bis drittes Stück, S. 81.

Zeitung") die einzige Stimme der „altera pars" vertritt, welche dem, für den Augenblick „dankbareren" Fanatismus contra der übrigen Presse zu Gunsten der unterdrückten Sache opponirt.

Von einem Erfolg der ersten Aufführung des „Tannhäuser" kann noch nicht die Rede sein. Die erste Aufführung ist noch nicht zu Ende. Sie wird es sein, sobald die zahlreichen Cohorten der Neugierigen, welche in der bevölkerten Hauptstadt während fünf Vorstellungen, wenigstens im Opernhause, einander ablösen möchten, einem weniger gemischten Publikum Platz gemacht haben werden, das der Drang nach dem Erkennen mehr als der des Schauens in den Saal führt. Das wird nicht lange ausbleiben; die Schaulust hat am Montag und Donnerstag vom Dichter und Componisten mehr als unbefriedigt, — gelangweilt das Theater verlassen. Der Preis dieser beiden Abende wurde nicht Richard Wagner, sondern der Intendantur und Regie und vor Allem dem Professor Gropius ertheilt. Mit Recht — denn da die Sehnsucht einiger alter Herren nach der ascetischen Einrichtung der Shakespeare'schen Bühne im Publikum nirgends eine Theilnahme erregt, so haben die genannten Mächte durch den unvergleichlichen, von Seite des Professors Gropius echt künstlerischen Glanz der äußeren Ausstattung den begründetsten Anspruch auf dankbare Anerkennung erworben. All diese scenische Pracht erwies sich aber für das Anfangs geblendete und entzückte Auge nicht als Rahmen jener ungeheuerlichen, buntscheckigen französisch-romantischen Effecte in Handlung und Musik, an welche die moderne Oper die moderne Zerstreuungssucht gewöhnt hat. Sie wurde öde wie der Kerker des „Fidelio"; der unmusikalischste, frivolste Müßiggänger, für den bekanntlich Mozart keine seiner Opern geschrieben, hätte sich nach „Don Juan" gesehnt, — um sich im Reflex eines Champagner trinkenden Frauenjägers wenigstens eine Weile zu ergötzen, und später in einem Diorama für den Mangel an schönen Decorationen entschädigt. Bei dieser in den ersten beiden Vorstellungen stark betheiligten Classe des Publikums hat der „Tannhäuser", sprechen wir es unumwunden aus, nicht einmal einen succès d'estime oder d'ennui gefunden, er hat ein entschiedenes Fiasco gemacht, wie bei seiner ersten Aufführung am Dresdener Hoftheater den 13. October 1845.

Darin könnte vielleicht eine Satisfaction für den früheren Intendanten liegen, der im Jahre 1847 dem Componisten seine Ablehnung des Werks damit motivirte, dasselbe sei für die Aufführung in Berlin zu „episch" gehalten, eine Satisfaction für die Berliner musikalische Ästhetik, die an unverdautem Hegel laborirt und trotz des großen Warnungsbeispieles in ihren cholerischen Anfällen das Ende nicht bedenkt. Das Ende — oder auch die Fortsetzung. Denn das Schicksal der Oper scheint in Berlin den nämlichen Weg gehen zu wollen, wie an dem Orte, wo sie unter des Componisten Leitung zuerst in Scene ging. Die zweite und dritte Dresdener Aufführung hatte ein leeres Haus. Doch der dortige Intendant, einer der Wenigen, die ihr Büreau von dem Lokale der Kassenverwaltung getrennt halten, ließ sich hierdurch nicht beirren, und die bei jeder der zahlreichen weiteren Wiederholungen der Oper gesteigerte enthusiastische Theilnahme der Zuhörer rechtfertigte sein künstlerisches Vertrauen auch financiell. Das Publikum sah den Schatz der dramatischen Meisterwerke deutschen Geistes, der Opern Mozart's, Gluck's, Spontini's und Weber's um ein neues Kleinod, das sich würdig den älteren anreihte, vermehrt; es witterte in demjenigen, der seine Stellung als Capellmeister zur Restauration sämmtlicher Gluck'schen Opern, zur Wiedererweckung der damals verfallenen Pflege der Beethoven'schen Instrumentalmusik mit wahrem Feuereifer benutzte, keinen Herostratus, keinen Simson, der die Säulen des Tempels zu stürzen drohte, weil er die Kraft hatte, ihnen zur Stütze zu dienen. Wer sich dieser praktischen Thätigkeit Wagner's erinnert, wer ihn in seinen fünf Jahre nach der ersten Aufführung des „Tannhäuser" in der Bitterkeit der Verbannung geschriebenen Büchern[1] ehrlich und vorurtheilsfrei zu beurtheilen gestrebt hat, muß und darf diejenigen, welche seiner Richtung „destruktive Tendenzen" unterschieben, für blinde Bethörte, oder für Betrüger, die ein specielles

[1] Wagner's sogenannte Theorie vom „Kunstwerk der Zukunft" aus dem Jahre 1851 (das von Gegnern erfundene Wort „Zukunftsmusik" ist nicht ein einziges Mal darin zu finden) ist nur als eine Vorarbeit zu seinem gegenwärtigen größten Werke zu betrachten, das erst in einigen Jahren beendet sein wird. Die Oper „Lohengrin" ist schon im April 1847 vollendet.

B.

Interesse daran haben, das Urtheil der Unbefangenen zu verwirren, erklären.

Es schien nothwendig das Gesagte vorauszuschicken, um vorläufig das Terrain berichtigend festzustellen, auf welchem allein von einer ehrlichen Discussion über den dichterischen und musikalischen Werth der Oper die Rede sein kann. Der Stoff wird vermuthlich das Publikum noch eine geraume Zeit beschäftigen, und da er nicht in Kürze zu erschöpfen ist, so behalten wir uns vor, das Wesentliche noch in einem oder zwei folgenden Artikeln zur Sprache zu bringen[2], vorher sei jedoch ein anderer Punkt gestreift, der zu verschiedenartiger Mißdeutung ausgebeutet wird. Es heißt: Wagner appellire an das Volk. —

Trotzdem er mittelalterliche Stoffe wählt und dieselben dem „modernen Bewußtsein" mundgerecht zu machen vergißt? Allerdings wendet sich Wagner an das Volk, aber keineswegs an jene gesinnungslose Masse, die heut der häßlichen Schmeichelrede des Demagogen von links, morgen der Zuchtruthe des Demagogen von rechts sich neigt, sondern an das ideale Volk, zu dem die Edlen, die Aristokraten aller Schichten der Gesellschaft zählen, und an welches ein Künstler, der Lust am Leben und Schaffen bewahren will, sich den Glauben zu erhalten suchen muß. Und er appellirt nicht vergebens. Wir wissen Manchen, der die Oper neulich in einer Stimmung verlassen hat, welche der Reim eines Dichters wohl ausdrücken mag:

Morgens ging ich in die Kirche,
Um Komödien zu schauen,
Abends ins Theater, um mich
An der Predigt zu erbauen.

Wie jedes echte Kunstwerk, eine Predigt, Einigen vielleicht sogar verdächtig als eine katholische Predigt, dem „modernen Bewußtsein" nicht adäquat! Doch haben protestantische Männer und Musiker entgegengesetzter Confession öffentlich bekannt (wir nennen beispielsweise Spohr, Schumann), „daß sie dieser Predigt mit tiefer

[2] Es ist nur dieser eine Artikel über „Tannhäuser" von H. v. Bülow erschienen.

Rührung und Ergriffenheit beigewohnt hätten", was in den Verkleinerungsstil des Spener'schen Referenten übersetzt, etwa so viel sagen will, daß „Text und Musik nicht gänzlich ohne allen poetischen Reiz seien".

Dieser poetische Zauber, dieses unerklärbare, mystische Etwas, das aller Orten, wo die Oper in Deutschland zur Aufführung gekommen, und das heißt gegenwärtig überall (mit einziger Ausnahme von Wien), dem Volke und selbst dem kritisch verneinenden Theile desselben allmählich aufgedämmert ist, liegt theils in der Wahl eines nationalen, daher im edlen Sinne populären Stoffes, theils in der durch und durch dichterischen, in wunderbarem Einklang von Wort und Ton concipirten Behandlung dieser schönen, wie wenige andere, tief im deutschen Volksgeiste wurzelnden christlich-menschlichen Sage. Daß der Künstler diesen Stoff „dem modernen Bewußtsein" kernzerstörend nicht zurecht geschnitten hat, mag der materialistische Atheïsmus der National-Zeitung immerhin behaupten; er vindicirt damit dem Schöpfer das Verdienst, den Mythus nicht in modern-tendenziösem Geiste verunstaltet zu haben. Es wäre allerdings Wasser auf die Mühle gewisser Emancipationstheorien gewesen, wenn der Dichter seinen Helden statt der Erlösung durch eine der reinsten und edelsten Frauengestalten zur über- oder untermenschlichen Glückseligkeit der Frau Venus zurückgesendet hätte. Mit diesem Angriff auf die hochsymbolische, jedoch den dramatischen Charakter durch keine Allegorie trübende Absicht des Dichters müßte sich ganz folgerichtiger Weise eine Polemik gegen Goethe wegen seines Schlußes vom zweiten Theil des „Faust" verbinden. Das christliche und rein menschliche Element sind im „Tannhäuser", wie Wagner die Sage verstanden hat, vollkommen dasselbe. Das zu beweisen, d. h. plastisch als Dramatiker zu verwirklichen, vermochte allerdings nur ein „modernes Bewußtsein", aber nur das poetisch moderne Bewußtsein eines Wagner, nicht der prosaische Dünkel eines einseitigen Aesthetikers.

Vor dem usurpirten Richterstuhle dieser verkrüppelten Hegelianer steht nun Wagner ferner des unverzeihlichen Verbrechens angeklagt, ein einheitliches Kunstwerk geschaffen zu haben, das hier dem Dichter Gelegenheit gibt, seine Musik, dort dem Componisten, seine Verse

zu loben. Dieses System ist der Würde der resp. Zunft vollkommen angemessen; dem Kritiker macht der Umstand aber die sauerste Mühe, die neue Erscheinung in seine fertigen Kategorien einzuschachteln. Weßhalb man einem Lortzing gern verzieh, sein eigener Librettist zu sein, bedarf keiner besonderen Beleuchtung. Bei Wagner wäre die doppelte Anerkennung gefährlich, bindend, compromittirend. Der Uneingeweihteste ahnt, daß hier ein noch nicht dagewesenes Geheimniß obwalte, das der gleichzeitigen Erfindung in Wort- und Tonsprache. Wagner ist nicht heute Metastasio oder Scribe und morgen Gluck oder Auber; er ist wohl aber ein außergewöhnlicher, doppelt begabter Künstler, der die einseitig größeren Todten nichts weniger als in Schatten stellt. Was kann er dafür, wenn er manchem Lebenden unbequem erscheint? Was kann er dafür, er, der weder so schön Clavier spielt, noch so herrliche Symphonien schreibt, als einer seiner Collegen, wenn er diesem als ein Dorn im Auge erscheint? Man wirft seiner Instrumentation den exclusiven Gebrauch der Ventil-Instrumente vor (ist übrigens unwahr); gewiß, der lang Verbannte hat nicht daran gedacht, von Zürich aus seinen Ruhm für Natur-Trompeten zu instrumentiren. Laßt ihm also nicht entgelten, daß er wenige Tausende gefunden, die den Künstler lieben gelernt!

Wir enthalten uns heute der Berechtigung, denjenigen gegenüber, die nur beflissen sind, die etwaigen Schwächen und Mängel seines grandiosen Werkes auszurufen, die Vorzüge des selben zu signalisiren. Wagner commentirt sich selbst am besten, er appellirt nur an öfteres Hören und Auffassen. Wenn erst der „Tannhäuser" sein richtiges Publikum gefunden, ist auch Gelegenheit vorhanden, sich über Einzelheiten zu verständigen. An mehr als vierzig deutschen Bühnen hat er seit fünf Jahren sich als ein Kunstwerk der Gegenwart bewährt. [Folgen anerkennende Äußerungen über die musikalische Ausführung unter K.-M. Dorn.] Einige wenige Ausstellungen und Aenderungsvorschläge im Sinne des Componisten gestatten wir uns, in einem folgenden Artikel nachzutragen. Dahin gehört z. B. die überflüssige Verdoppelung der Posaunen in der Ouvertüre, gegen welche Wagner protestiren würde.

Hans v. Bülow.

Alexander Winterberger[1] und das moderne Orgelspiel.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 45, Nr. 1, den 1. Juli 1856.]

Die Zeit, in welcher das Virtuosenthum sich genügen lassen konnte, auf eigenen thönernen Füßen zu stehen, liegt glücklicherweise hinter uns. Die Übersättigung und die daraus entsprungene Abspannung und Entfremdung des Publikums wird den Vortheil haben, die Zahl der auf klingenden Beifall speculirenden „Prestidigitateurs" um ein Bedeutendes zu verringern. Gewiß nicht zum Nachtheile eines ächteren, künstlerischen Virtuosenthums, dessen Dienst in höheren Absichten erst zur Blüthe gelangen kann, sobald der vom Unkraut allzulange usurpirte Boden diesem gänzlich entzogen sein wird. Wenn Amerika sich an diesem Abhub der europäischen Tafel längere Zeit noch ergötzen würde, so möchte der Name „neue Welt" in künstlerischer Hinsicht wenig gerechtfertigt erscheinen. Die Wanderungen unserer europäisch zurückgelegten Virtuosen nach möglichst uncivilisirten Gegenden, wo kaum ein exotischer „Orden" zu holen ist — ein wahrer Ausverkauf — spricht gegen diesen Vorwurf. Binnen kurzem wird auch in der neuen Welt das Virtuosenthum jene Übergangsstufe betreten müssen, die wir bei uns in der Erscheinung eines mehr oder minder ehrlichen, mehr oder minder gemäßigten Classicitäts-Humbugs besitzen, der in seiner faden Plumpheit das zukünftige Ideal des Virtuosenthums zu erreichen weit entfernt ist. Dieser Humbug kostet weit weniger Anstrengungen an Technik, ja selbst an Geist, da ein geringer musikalischer Instinct zur Darlegung eines allgemein geläufig gewordenen Inhaltes erforderlich ist; man trägt dem veredelten Geschmacke der Zeit gebührende Rechnung, erhebt Ansprüche auf ernste und gediegene Leistungen und instrumentirt sich das, was früher einen succès d'estime abgegeben haben würde, mit möglichster Brillanz zurecht. Die Classicität ist Mode geworden: überschätzen wir eine durch Noth entstandene und somit nicht makellose Tugend nicht allzu hoch. — Wir sind weit entfernt, den relativen Fortschritt, der in diesen Verhältnissen liegt, zu ver-

[1] Geb. 1834 in Weimar. Lebt in Leipzig.

kennen. Das Publikum hat unterscheiden gelernt zwischen falschem und echtem Virtuosenthum; es wird bei dem ersten Lichtscheine dieser Erkenntniß nicht stehen bleiben. „Heuchelei ist eine der Tugend dargebrachte Huldigung"; das Publikum wird bald auch den Unterschied zwischen für *ächt ausgegebenem* und *innerlich ächtem* Virtuosenthum herausfühlen lernen. Dann wird das verzweifelte Mienenspiel, jene affectirte Verzückung bei dem Vortrage der abgeleiert populärsten Beethoven'schen Sonaten, in welcher man einen abendländisch verphilisterten Derwisch zu erblicken glaubt, keine andere als eine lächerliche Wirkung üben. *Uns* ist es unmöglich, der Bekehrung der falschen Virtuosen Glauben zu schenken. Das *künstlerisch* berechtigte Virtuosenthum hat einerseits in seinen Äußerungen durchaus nicht ausschließliche Entsagung zu üben. Das wäre unkünstlerisch bequem. Andererseits braucht es zu seiner Voraussetzung eine durch und durch reformirte künstlerische Erziehung und Ausbildung. Die Schwierigkeiten, die Anstrengungen, die es erheischt, sind vielseitiger, und Angesichts der neu hinzutretenden Forderungen wird keine der alten (mechanischen) erlassen werden. In dieser Abschreckung für unberufene Bewerber dürfte der Auserwählte schwerlich eine Entmuthigung finden.

Was *Franz Liszt* für diese Reform des Virtuosenthums auf dem Gebiete des *Piano's* praktisch gewirkt hat, kann von Sachverständigen und Unbefangenen schlechterdings nicht mehr in Abrede gestellt werden. Kein Anderer hätte es vermocht; zur alleinigen Initiative gehörte Genie. Bei der souveränen Stellung, welche das Clavier in der heutigen Musikwelt nicht blos eingenommen, sondern erobert hat, auf dem Concertinstrumente, dem Tummelplatz der Virtuosen par excellence, war *hier* die *Reform* (wir wählen diesen Ausdruck anstatt eines verschiedendeutigeren) am nothwendigsten, wie am entscheidendsten und für andere Instrumente maßgebendsten. *Joseph Joachim*, der sich gewissermaßen einen Schüler Liszt's nennen darf, vermöchte vielleicht allein eine ähnliche Reform für das Violinspiel zu vollziehen. Liszt selbst nun hat sich nicht darauf beschränkt, die vornehmlichste That zu leisten — ein *gewöhnliches* Menschenleben hätte hierzu nicht hingereicht — er hat diese Reform der Virtuosität dem mit dem Piano nächstverwandten Instrumente,

der Orgel zukommen lassen, deren Bedeutsamkeit ihrer vermeintlichen Starrheit und einseitigen Würde wegen in neuerer Zeit ungerechter Vernachlässigung anheimzufallen drohte. Liszt's neuere Orgelcompositionen, der junge Orgelvirtuos, sein Schüler, vor der Hand der einzige dieser Aufgabe Gewachsene, Herr Alexander Winterberger, sind die sehr lebendigen Zeugnisse dieser neuen Liszt'schen That. Der Erard der Orgel scheint sich ebenfalls gefunden zu haben. Die Leser dieser Blätter sind von dem Meisterwerke im Dom zu Merseburg, von der neuen Orgel des Herrn Ladegast, sowohl durch den Redakteur, als Herrn Musik-Dir. D. H. Engel hinlänglich unterrichtet worden. Der Beweis von der Vervollkommnungsfähigkeit dieses Instrumentes im modernen Geiste liegt klar zutage; die „Starrheit" der Orgel ist gebrochen, und diese Erfahrung vermag auch rückwirkend auf die Instrumente älterer Bauart zur Modificirung der Anschauungen über die „Zumuthungen", welche der Orgel an und für sich gemacht werden können, Geltung zu erlangen. Wer einem der beiden von Herrn Engel im Merseburger Dom veranstalteten Concerte beigewohnt hat, wird den überraschenden Eindruck, den er erlebt, noch im Gedächtniß haben. Die „tüchtigsten Kenner" vermochten ihrem Ohre nicht zu trauen; die Leistungen des Herrn Winterberger erfüllten die stationären Herren mit jenem unheimlichen Grauen, welches z. B. ein deutscher Concertmeister zur Zeit Paganini's bei dessen Erscheinen empfunden haben mag. In der That: es war die Grenze, innerhalb deren Fachneid, Collegeneifersucht sich regen konnte, vollständig überschritten.

Werfen wir zuvörderst einen flüchtigen Blick auf das Orgelvirtuosenthum der jüngsten Zeit. — Wie es mit der Natur des Instrumentes zusammenhängt, zählen wir unter den durch Reisen bekannt gewordenen Virtuosen auf der Orgel ebenso weit weniger Unkraut als weit weniger Weizen, im Vergleich zu anderen Instrumentalvirtuosen. Der selige Herr Orgel-Kloß, sowie ein paar italienische Vagabunden, zu denen vielleicht noch eine nicht bewährte Erfindung des Herrn Fétis in Belgien zu rechnen wäre, repräsentiren die Spreu des Orgelvirtuosenthums. Die hervorragenden ächten Virtuosen des Instrumentes waren, unserer Erfahrung nach,

zugleich sämmtlich größere oder kleinere Meister des Clavierspiels. Wir erinnern uns hier vor allem mit wirklicher Begeisterung Mendelssohn's, dessen zarte Constitution ihm leider nur selten vergönnte, seinen Verehrern diesen Genuß zu bereiten, um so weniger, als er einmal vor dem Instrumente, in künstlerischer Selbstvergessenheit der nöthigen Rücksichten für seine Nerven gänzlich uneingedenk wurde. Sein Spiel hatte einen entschieden modernen Charakter, ebenso interessant und poetisch, als das der Organisten, die nicht Clavier spielen können, hart ohne Energie, kurz: trocken und ledern ist. Nächst Mendelssohn nennen wir Adolph Hesse in Breslau, einen der ausgezeichnetsten Pianisten der Hummel'schen Schule, dem aber z. B. auch die Ausführung Chopin'scher Compositionen vorzüglich gelingt. Auch bei ihm vergißt man die „Starrheit" des Instrumentes, und seine eigenen Arbeiten für dasselbe haben einen unbestrittenen höheren Werth, als etwa die saftlosen Producte eines Thiele, dessen Nachruhm von einigen Organisten so übermäßig gefeiert wird. Als bedeutende Virtuosen auf der Orgel können wir aus persönlichem Anhören ferner noch erwähnen: Professor Hartmann in Kopenhagen und Th. Kirchner in Winterthur, beide geistvolle Componisten und routinirte Clavierspieler.

Wenn wir nun nicht empirisch, mit den unwiderleglichsten Thatsachen, d. h. mit lebenden Künstlern den Grundsatz aufstellen könnten, daß nur ein bedeutender Pianist auf der Orgel Bedeutendes zu leisten im Stande sei, daß namentlich der moderne Organist sich erst auf den Schultern des Clavierspielers zu dem „Papst der Instrumente" (F. Liszt) hinaufzuschwingen vermöge, wir würden die Mühe nicht scheuen, a priori durch Hinweisung auf die Verwandtschaft, wie insbesondere auf die Unterschiedenheit in dieser Verwandtschaft der beiden Instrumente, mit Aufzählung der erforderlichen technischen Studien und Vorstudien, dies klarzulegen. Im Grunde liegt das Verhältnis so klar auf der Hand, daß wir uns nicht in Trivialitäten zu ergehen brauchen. Die entsprechenden Parallelen in den Epochen des Clavier- und Orgelspiels sind dadurch von selbst gegeben. Wenn Hesse die Hummel'sche Schule repräsentirt, so hat Alex. Winterberger den ersten glücklichen

Anlauf genommen, die Liszt'sche Schule im Orgelspiel zur Vertretung zu bringen. Wie Reiches durch diese Vertretung für die Zukunft gewonnen ist, läßt sich nicht mit einem Worte erschöpfen. Die Clique des historischen Sitzfleisches mag dagegen murren, wie immer: an der Liszt'schen Schule ist gewiß das nicht am wenigsten charakteristische Merkmal das, daß sie alles „des Zugrundegehens" nicht Werthe, alles nicht der Vergangenheit und Vergessenheit Anheimgefallene, alles durch organisches Fortleben historisch Berechtigte in sich aufgenommen hat, und mit der Superiorität ihres individuellen Stempels erhaltend umfaßt. J. S. Bach's Werke, eine Zukunftsmusik, wie irgend eine, werden erst vermöge des durch die Liszt'sche Epoche errungenen Impulses und Fortschrittes, wie auf dem Clavier, so auf der Orgel, einer würdigen Ausführung entgegengehen. [Biographisches über Winterberger.]

Herr Winterberger gedenkt binnen kurzem seine erste größere Kunstreise als Organist anzutreten und hat sich Holland als nächstes Terrain auserlesen. — Es ist alles bei ihm vereint, was den Virtuosen zum ächten Künstler stempelt und ihm gestattet, zu seiner und des Meisters Ehre zu wirken. Hans v. Bülow.

Rudolf Viole.[1]

Grande Sonate pour Piano. Op. 1. Weimar, T. F. A. Kühn.
Die Schwanenjungfrau. Ballade für Pianoforte, nach einer Dichtung von J. N. Vogl. Op. 2. Ebendaselbst.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 45, Nr. 3, den 11. Juli 1856.]

Ein plötzlicher, ungeahnter Musikverleger in Weimar, der Erstlingswerke eines noch unbekannten Componisten mit einer Eleganz à la Breitkopf & Härtel ausstattet, — welcher kritische Rabe möchte da nicht „Zukunft" wittern! Und in der That, ein bloßes Aufschlagen der Sonate oder der Ballade, ein einziger Blick auf den ersten Tact genügt, sich dessen zu versichern. Hier ist allerdings Zukunftsmusik, im Superlativ, Zukunftsmusik der Zukunftsmusik, Zukunftsmusik in der dritten

[1] Geb. 1825 zu Schochwitz, gest. 7. Dez. 1867 in Berlin.

Potenz, gegen welche Zukunftsmusiker selbst vielleicht protestiren würden, wenn sie die Schüchternheit besäßen, sich durch gewisse Extravaganzen und Excentricitäten „compromittirt" zu glauben und die Anderen zu überlassende Kurzsichtigkeit, durch zuvörderst frappirende Äußerlichkeiten zur unbilligen Nichtbeachtnng des Kernes und Wesens einer Individualität verleitet zu werden. Für Viele mag es wohl die Sache einer nicht unerheblichen Aufopferung sein, sich mit einer Sonate aus einem Satze von dem Umfange einunddreißig engestochener Seiten nur oberflächlich vertraut zu machen, welche dem Auge des Lesers nicht minder als der Hand des Spielers, wenigstens a vista, manch Räthsel zu lösen, manch Hinderniß zu übersteigen bietet. Ohne ein besonderes Mißtrauen in die Ehrlichkeit und gewissenhafte Gründlichkeit gewisser professionirter Beurtheiler zu setzen, fürchten wir doch fast, der Componist werde Gelegenheit haben, als Opfer unglücklich abgelaufener Bewältigungsversuche seiner Sonate zu fallen. Citationen herausgerissener Notenbeispiele, zu Warnungspfeilern aufgerichtet, Ausbrüche modulationskeuscher, querstandsgegnerischer, quintenjägerlicher Entrüstung, eintreffenden Falls schlechte Witze — der Componist möge sich darauf gefaßt machen und sich trösten, daß er viel Stoff gegeben hat, nach schlimmer, wie nach guter Seite hin. In der beruhigenden Gewißheit, daß sich allenfalls Leute finden werden, für den erstgenannten Theil der Arbeit zu sorgen, wollen wir es vorziehen, uns mit dem anderen zu befassen, soweit dies thunlich ist, ohne eine Kritik ad usum auctoris zu schreiben, dessen Arbeiten die Annahme gestatten, er werde sich eine solche selbst zu geben wissen und deren fruchtbringende Einwirkungen in späteren Compositionen praktisch documentiren.

Herr Viole kann nach den vorliegenden Proben eine unbedingte Anerkennung seines Reichthums an Phantasie und der Originalität seiner vielseitigen Erfindungsgabe verlangen. Ohne Phantasie sind keine Abirrungen derselben, ohne Ursprünglichkeit der Erfindung ist die Verlegenheit, eine Fülle von Ideen formell zu bezwingen, nicht denkbar. Man wird zugeben, daß dergleichen Fehler mehr für als gegen ein Talent sprechen. Herr Viole hätte seine Sonate vielleicht zurückhalten und deren Umarbeitung zu einem Zeitpunkte vornehmen können, an welchem er sich der Lösung einer so

bedeutenden Aufgabe sicherer gewachsen fühlte. Aber der Horazische Spruch von der neunjährigen Heranreifung wird immer nur auf specielle Individualitäten, auf Formtalente wirkliche Anwendung finden. Im Grunde geben wir Herrn Viole und denen, die gleichermaßen verfahren, gerne recht: was geschrieben ist, sei geschrieben, und die Steigerung und Weiterentfaltung der Fähigkeiten komme Neuem zu gute. Flicken und Ausbessern, Restauriren und Renoviren ist in Wahrheit keine künstlerische Thätigkeit. Viole's zweite Sonate wird eine andere Physiognomie tragen; es wird ihm an neuen Ideen nicht fehlen. Nichts ist unfruchtbarer für die Production als das quälende Grübeln über die allmählich erkannten Unvollkommenheiten eines beendeten Productes. Durch nichts wird aber solch retroactive Sorge gründlicher geheilt, als durch die Veröffentlichung der Arbeit. Dieses fait accompli vermag am besten die brennende Möglichkeit, auf den alten Gegenstand zurückzukommen, definitiv abzuschneiden, und sanctionirt den Abschluß des Secretionsprocesses von Autor und Werk, macht den Sclaven seines Geschöpfes zum Freigelassenen. Erst der so freigelassene Autor (die Verhältnisse erheischen zur Vollbringung des Actes freilich zuweilen eine besondere Mitwirkung des Abstractionsvermögens) wird sich wieder in der Verfassung befinden, zu neuer schöpferischer Thätigkeit zu schreiten.

Viole's Compositionen veranschaulichen nicht blos in der Gestaltung, sondern auch in der Erzeugung seiner Ideen ein Ringen und Gähren, dem die hohe Erregung eines psychologischen Interesses nicht abgesprochen werden kann. Es ist ersichtlich, daß der Componist sich eine neue Tonsprache bilden will. Zu diesem Zwecke wird denn in der allgemein verständlichen, traditionellen Tonsprache unbarmherzig alles über den Haufen geworfen und verneint, dessen Fortbestehen sich mit der projectirten Umwälzung nicht vertragen zu können scheint. Viole geht von einer ganz richtigen Erkenntniß aus: die Tonsprache der Gegenwart leidet an einem Ballast historisch fortgeerbten Phrasenthums, inhalts- und gedankenlos gewordener stehender Redensarten, abgestumpfter Pointen, pöbelhafter Wohlklangsfloskeln, welche von einer musikalischen Ästhetik geradezu proscribirt werden sollten. Er geht aber in der praktischen Verwerthung dieser Erkenntniß theils viel zu weit, theils einen falschen

Weg. Was gebräuchlich, ist aus diesem Grunde noch nicht immer verbraucht. Was an Einer Stelle in einer bestimmten Verbindung mit Vorangehendem und Folgendem trivial, ja an's Gemeine streifend erscheint, kann unter anderen Bedingungen sich als das Schönheitsgefühl nicht verletzend rechtfertigen. Das „Was" erleidet sehr wesentliche Verwandlungen durch das „Wie" und „Wo". Die sehr anerkennenswerthen Bestrebungen Viole's können daher einerseits auf ein viel beschränkteres Maaß zurückgeführt werden; andererseits genügt es oft, an einer historisch überkommenen Trivialität den ursprünglich zu Grunde liegenden Gefühlsausdruck von der Zuthat verblichener Mode und Manier abzulösen. Herr Viole, in seinem Drange, auf eigenen Füßen zu stehen, verschmäht in seiner musikalischen Ausdrucksweise jede gegebene Stütze. Es ist zum Theil schwindelnd anzusehen, wie er einzig und allein mit der Balancirstange der Innovationen neuerer Meister auf dem selbstgewundenen Seile der kühnsten, zuweilen befremdlichsten Harmonik und Melodik sich bewegt. Die Grenzen productiver und reproductiver Thätigkeit beruhen nicht auf Äußerlichkeiten. Das Anders-Machen-Wollen als die Anderen ist ein rühmliches Bestreben; die Furcht zu copiren darf aber nicht in die Sucht nach Originalität um jeden Preis, in die Jagd auf Curiositäten quand même ausarten. Die Gefahr des Nachplapperns ist für Viole die geringste; er zeigt Selbstständigkeitsfond genug, als daß er nöthig hätte, in ängstlicher Silbenstecherei sich vor Nachahmung alles „Dagewesenen" zu hüten. Der Unterschied des Gewöhnlichen vom Un- und Außergewöhnlichen ist ein immanenter; Hieroglyphen schaffen den Geist so wenig, als die Buchstaben des Alphabetes ihn tödten. Die Sprache Juvenal's hat ihre grammatischen Regeln, wie die des Horaz; der Reiz, den sie auf uns ausübt, ist kein willkürliches Erzeugniß; der Proceß des Gewordenseins liegt klar vor Augen. Immerhin zeugen aber die Experimentirungen des Herrn Viole, in welchen Gelungenes und Mißlungenes abwechseln, von einer seltenen Energie des Geistes, von einem unglaublichen Fleiße, — seine Excesse von einem Übermaaße plagiatscheuer Ehrlichkeit.

Es ist nicht zu bestreiten, daß mit seinem umfangreichen Op. 1, einer Sonate aus einem Satze bestehend (wodurch selbstverständlich

eine bedeutende Frequenz von Tempo und Tactwechsel nicht ausgeschlossen ist), sich der Componist nichts Geringeres als die Lösung einer kleinen Riesenaufgabe gestellt hat. Ein einziges hohes und herrliches Vorbild war vorhanden. Liszt's Robert Schumann gewidmete Hmoll-Sonate*). Die Wahl eines solchen Werkes als Muster war vielleicht ein noch verwegeneres Wagstück, als eine Entdeckungsreise auf eigene Faust. Nun läßt sich zwar in Kunstsachen das »in magnis voluisse sat est« nicht in der Weise ausdehnen, daß Wollen und Leistung mit einander zu identificiren wäre und die unbedingte Anerkennung des Ersteren die des Letzteren involviren müßte; das Verdienstliche des Strebens, des Aufgebens einer bequemen traditionellen Form, in welcher heuzutage die Erlangung der nöthigen Routine wohlfeil genug geworden ist, zu Gunsten eines unbequemeren, schwierigeren Weges, gereicht dem Componisten zu unverkürzbarer Ehre. Herr Viole scheint uns in seinem rühmlichen Beginnen den Mißgriff begangen zu haben, aus der sehr wohl mustergültigen, „obgleich" freien Form Liszt's ein Schema abstrahirt haben zu wollen; eine Folgerung, die mit dem Principe dieser Form, dem Producte des autonomen Schaffens der zu ihrem Selbstbewußsein, zum Aussprechen, zum mittheilenden Ausempfinden ihrer selbst gelangen wollenden Idee im Widerspruch steht. Liszt's Schule ist eben keine Schule im alten Wortsinne: Liszt's Schule will nicht blos, sie lehrt die künstlerische Emancipirung des individuellen Inhaltes vom Schematismus. Wo anderwärts Erstarrung, ist hier Leben, wo anderwärts Eintönigkeit, ist hier Mannichfaltigkeit. In Liszt's neuen Formen — die kleinste bis zur größten zeigt uns die unantastbarste Logik, die bewundernswertheste architektonische Oekonomie — herrschen, trotz der Läugner, wohl Gesetze, aber Gesetze des Geistes, nicht des Buchstabens, Gesetze unwandelbar in ihrem Wesen, aber wechselnd in ihrer Anwendung zur Erscheinung kommend. Liszt giebt Muster für die freie, nicht für die sclavische Nachbildung. Die Ausführung des Angedeuteten würde uns zu weit von dem vorliegenden Gegenstande ableiten. Die versprechende Intelligenz und Energie des

* Desselben Meisters „Concertsolo" von verwandter Form könnte nicht mit Unrecht den Namen „Sonate" ebenfalls beanspruchen. B.

Herrn Viole bietet eine hinlängliche Garantie, daß er aus eigenem Antriebe dieses Verhältniß sich klar machen werde.

Die formelle Arbeit des Herrn Viole zeigt neben mancher Abirrung auch manche logisch richtigen Grundzüge. Was die Factur anlangt, so steht ihm auch ein bedeutendes Können zu Gebote. Ein reger Combinationsgeist ist in der thematischen Arbeit unverkennbar. Die Ausbeutung des viertactigen Hauptmotives (das dem Componisten von Franz Liszt zur Ausarbeitung gegeben war) ist selten lahm und stagnirend und hat uns auch durch rhythmische Mannichfaltigkeit um so angenehmer überrascht, als dieses letztgenannte Mittel von der an einer nachgerade nicht mehr verzeihlichen Ignoranz der Berlioz'schen Entdeckungen in dieser Sphäre laborirenden deutschen Componistenzunft so häufig vernachlässigt wird. Trotz vieler Verstöße ferner in einzelnen Partien läßt sich an anderen Stellen ein feiner Sinn für Klangwirkung und eine entschiedene Anlage für zeitgemäßen, für das gebildete Ohr berechneten Clavierstyl erkennen. Hierzu kommt noch ein sehr bemerkenswerther Reichthum der Erfindung an interessanten und „möglichen" Clavierfigurationen. Ein paar Mängel, die auffällig, wollen wir nicht unerwähnt lassen. Dahin gehört der namentlich auf den ersten Seiten getriebene Mißbrauch von Mordenten und im Allgemeinen eine gewisse Sorglosigkeit für fehlerhafte Schreibart. Hierin muß eine Regel erwählt und festgehalten werden. Es ist störend, da ein ♮ vor as zu lesen, wo ein Doppel-b hingehört.

Mit der Ballade, Op. 2, wird sich das „größere" Publikum leichter befreunden. Hier werden „angenehmere Töne angestimmt" und verhältnißmäßig „freudenvollere". Der Componist gibt hier eine Reihe kleiner Phantasiebilder, getrennt durch die einzelnen Abschnitte der Dichtung, verbunden durch den Faden der Erzählung, märchenhaft lustige und duftige Skizzen, sprudelnd von Keckheit und Frische der Erfindung, von Originalität — und lebendiger Mannichfaltigkeit, in denen der Ton jener romantischen Ironie (wir denken an Ludwig Tieck) sehr glücklich getroffen ist. Anstoß erregen dürfende Kleinigkeiten finden sich zwar auch hier in reicher Anzahl, manche, die auch uns wegwünschenswerth erscheinen möchten, wohl geeignet, ein harmloses Gemüth, das z. B. Taubert'sche Kinder-

lieder für genial hält, mit giftigem Grolle zu erfüllen. Über Geschmacksverschiedenheiten läßt sich nicht streiten. Wem das Auge von einem unschuldigen Pfefferkorne thränt, der stehe weinend vom Clavierſessel auf, für welchen Viole's „Schwanenjungfrau" übrigens eine gewisse Rüstung verlangt. Das Stück muß ziemlich sicher, mit Leichtigkeit und Humor gelesen werden.

Herr Viole hat mit seinem zweiten Werke, wie es der Titel verräth, und wie sich nach dem ersten billig voraussetzen ließ, natürlich ein zweites Verbrechen begangen. Er liefert: Programmmusik in verwegenster Blüthe. Hierzu müssen wir aber in Erinnerung bringen, daß Rob. Schumann u. a. drei Balladen für Declamation mit Clavierbegleitung herausgegeben hat. Ferner gedenken wir mit Vergnügen der Matinée eines berühmten und geistreichen Componisten und Pianisten [Moscheles], in welcher wir denselben vor Jahren zu der Declamation des Schiller'schen Gedichtes „Die Erwartung" improvisiren hörten. Das kleine „Gesammtkunstwerk" erfreute sich eines einhelligen Successes. Der Veranstalter desselben hat nie wegen des Verdachtes von „Zukunftsbestrebungen" seitdem in Überwachung gestanden. In der erwähnten Matinée waren Zopfmusiker vom reinsten, vielleicht auch von gebranntem Wasser zugegen. Unseres Wissens haben dieselben keineswegs die Achseln gezuckt. Wenn einer es versteckt gethan hat, so war es vielleicht nur aus Ärger, nicht selbst auf den guten Einfall gekommen zu sein.

Wir sind begierig auf Rudolf Viole's nächste Lebenszeichen.

Hans v. Bülow.

Karl G. P. Grädener.[1]

I.

Fliegende Blättchen im Kinderton für Clavier. Op. 24. Hamburg, Fritz Schuberth.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 45, Nr. 4, den 18. Juli 1856.]

— Das Genre, zu welchem Op. 24 gehört, ist dem musikalischen Bedürfnisse entsprechend bisher noch nichts weniger als übermäßig

[1] Geb. 14. Jan. 1812 in Rostock, gest. 10. Juni 1883 in Hamburg.

von den dazu befähigten Componisten ausgebeutet worden. Grädener gesellt sich hierdurch denjenigen zu, deren Verdienste um die — wir können noch nicht einmal sagen — Bereicherung des Materials für eine solide musikalische Elementarbildung rühmlich bekannt sind; wir nennen: Schumann, Volkmann, Reinecke. Der instructive Zweck dieser Arbeiten ist nicht gering anzuschlagen. Es war ein bedenklicher Mangel an leichten, möglichst modernen und gesunde Musik bietenden Originalstücken für das Clavier vorhanden, welche dem Lehrer das Mittel an die Hand gaben, nach den ersten technischen Rudimenten in dem Schüler Sinn für Vortrag und charakteristische Auffassung zu erwecken. Es wird kaum noch von jemand geläugnet werden können, wie verderblich sich die fabrikmäßigen Arrangements beliebter Opernmelodien für den ersten Unterricht des Dilettantenpublikums erwiesen haben. Wir haben nicht nöthig, ein Weiteres über die Grädener'schen „Fliegenden Blättchen" zur Empfehlung hinzuzufügen, als daß dieselben den vom Componisten beabsichtigten Zweck auf das Befriedigendste erreichen. Daß die Berücksichtigung des Fingersatzes dem Ermessen des Lehrers überlassen worden, möchten wir eher lobend als rügend hervorheben. —

II.

Fünf heitere Lieder von Reinick für Tenor mit Pianofortebegleitung. Op. 9. Hamburg bei Fritz Schuberth.

[Neue Berliner Musikzeitung. 10. Jahrgang, Nr. 42, S. 330, den 16. Oktober 1856.]

Nicht immer ist es der Fall, daß ein Componist, der in dem Gebiete der Symphonik und der Kammermusik Bedeutendes leistet, auch die Fähigkeit besitzt, mit gleichem Glücke sein Talent im Vocalen zu documentiren. Die menschliche Stimme ist vielleicht das für eine geschickte Behandlung empfindlichste Instrument; bei wie manchen Liederversuchen wäre man nicht disponirt, auf dem Titelblatte das „für" (eine Singstimme componirt) in ein passenderes „gegen" umzuändern. Herr Grädener, der in Hamburg auch als

Gesanglehrer und als energischer Leiter eines trefflich organisirten Gesangvereines fungirt, beweist, daß er es versteht, naturgemäß, wirksam und also wirklich sangbar für die Stimme zu schreiben; auch mißbraucht er sein hervorragendes contrapunktisches Vermögen nicht dazu, der Begleitung eine erdrückende Rolle zu ertheilen. Schon die Wahl der Texte bekundet die erfahrene, sachverständige Hand. Sie boten durchgängig das Mittel, die formellen Schranken der Lyrik ohne Nachtheil für die phantasievolle Erfindung zu beobachten. Der Charakter der Gesänge ist, wie schon im Titel angedeutet, ein heiterer. Man befürchte aber nicht, jener rohen, frivolen und tonschänderischen Heiterkeit zu begegnen, die bedauerlicherweise in dieser Gattung gegenwärtig zu Hause ist. Im Gegentheil, wir haben es hier mit einer künstlerischen Heiterkeit (wofür schon der Name des Dichters bürgt) zu thun, welche ihre lebensfrischen anmuthigen Accente erst durch die Melodie des Musikers erhalten konnte. Der Styl ist durchweg von unedler, undeutscher Beimischung frei, gewählt und doch gefällig, macht dem Sänger die überaus unschwierige Aufgabe zu einer dankbaren. Am anmuthigsten in humoristischer Färbung erscheinen uns die beiden letzten Stücke: „Vögleins Rath“ und „Curiose Geschichte“. Nr. 3 „Zwiegesang“ ist von einem zarten, poetischen Dufte. — Die Ausstattung macht der jungen und gediegenen Verlagshandlung alle Ehre.

III.

Op. 31. Fliegende Blätter (Heft 3). Hamburg, Fritz Schuberth.

Op. 23. Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Ebendaselbst.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 45, Nr. 23, den 28. November 1856.]

— Unter dem Titel: „Fliegende Blätter“ sind bereits früher zwei Hefte kürzerer musikalischer Skizzen von Grädener in die Öffentlichkeit gedrungen, welche sich durch Reinheit des Styls und Frische der Phantasie auszeichneten. Daß die letztere nicht versiegt ist, davon ist die dritte Lieferung ein sprechendes Zeugniß. Der Charakter

der Erfindung weist überall auf ein orchestrales Denken hin. Das ist kein Vorwurf, da gerade keine nachdrückliche Klage über Nichtclaviermäßigkeit der Schreibart erhoben zu werden braucht. Dennoch möchten wir den Wunsch nicht unterdrücken, daß der Componist sich in Rücksicht auf die doch immer von ihm beabsichtigte sinnliche Wirkung veranlaßt sehen möchte, dies letztere Moment noch um ein Weniges schärfer in's Auge zu fassen, und mit seinen durch Concision und markige Gesundheit ausgezeichneten, zuweilen nur ein weniges kurzathmigen und deßhalb zu sehr symmetrischer Wiederholung verleitenden Ideen, einen durchgreifenderen Verwandlungsproceß vorzunehmen, der den Eigenthümlichkeiten der Klangeffecte des Pianos zugute kommen wird. Diese Bemerkung gilt den Stücken 2 und 4 (dem Scherzo und der Ballade), deren Schluß, trotz seiner ganz logischen Herbheit, sich in betreff wohlklingender Modulation doch etwas freundlicher hätte gestalten lassen können. Nr. 1, Präludium, ist dagegen sehr claviergemäß und eine ganz sinnige Improvisation. Das Notturno (Nr. 3) scheint uns das bedeutendste Stück des Heftes zu sein. Die Anlage ist breit und ästhetisch wohlthuend; in vielen Einzelheiten begegnen wir einer ausgesuchten Feinheit poetischer Empfindung, welche die Schroffheiten einer Sequenz (wie die der zweiten Zeile S. 11) vergessen macht. Wir würden unserem Principe jedoch untreu werden, wollten wir nach Berliner Art einer auch in ihren Eigenheiten berechtigten Individualität gegenüber des Prokustes kritische Anleitungen zum Gesetze erheben. — Die Lieder bestätigen das Rühmende, was wir über Herrn Grädener's Talent in Auffassung des Textes, in Declamation, in naturgemäßer und also praktischer Behandlung der Singstimme bereits früher aussprechen durften. In dem Lenau'schen „Ich trat in einen heilig düstern Eichwald", dessen Anfang recht poetisch und reizvoll gehalten ist, finden wir das Ende etwas unmotivirt kurz abgebrochen. Das parlando: „Vor Gottes Näh" hätte unserem Sinne nach einer bedeutsameren Fassung weichen müssen. Die Stelle gehört zu denjenigen, in welchen das lyrische Element ganz sinngemäß einer größeren Ausbreitung sich hingeben darf, während die Kürze der Recitation, der Natur des Liedes entgegen, ohne Anlaß dramatisiren zu wollen scheint. Das erste und

dritte Lied, auch das sehr einfache fünfte (im Volkstone), sind fein empfunden und musikalisch sehr sauber ausgeführt. Eine einzelne Stelle (die zwei letzten Tacte auf S. 6) würde der Componist bei erneuter Durchsicht wohl selbst zu ändern bereit sein; der weichliche Terzengang und die Nichtübereinstimmung von Melodie und Begleitung wirken für uns störend. Auch der „Heil'gen Nacht" (Nr. 2) hätte die Feile des Tageslichtes zukommen können; „Die Nachtigall" vornehmlich scheint an Reminiscenzen von Gartenmusik zu leiden. Dergleichen Kritteleien möge uns der Autor nicht verübeln; wir geben sie als Folie unserer gern gezollten Anerkennung.

IV.

Op. 27. Fliegende Blätter für das Pianoforte. Heft II. (Drei Scherzi und Notturno.) Hamburg, Jowien.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 47, Nr. 9, den 28. August 1857.]

Der Titel „Fliegende Blätter" scheint bei diesem Componisten eine ähnliche Rolle zu spielen, wie die „Lieder ohne Worte" bei Mendelssohn. Er hat entschieden das Zweckmäßige, einen die größtmöglichste Mannichfaltigkeit der musikalischen Einfälle einschließenden Rahmen abzugeben. Wenn wir aber die verschiedenen Hefte — zu einander halten, möchten wir retrospective fast bedauern, daß es der Componist nicht vorgezogen habe, Aufeinanderfolgen mehrerer dieser Stücke in logischer Abwechselung zu geben, und so gewissermaßen die alte „Suite" oder „Partita" aufzuerwecken. Es wäre hierbei nicht nöthig gewesen — wie es denn z. B. bei dem durchaus nicht zu beschränkenden Begriff der „Sonate" ebenfalls nicht nöthig ist — sich an die Tradition zu fesseln und die vorhundertjährigen Muster streng nachzuahmen, wie es z. B. Rubinstein gethan, obwohl mit vielem Glücke, da nicht zu läugnen ist, daß er mit recht modernem und interessantem Inhalte die alte Form erfüllt hat. Es ist mißlicher noch, drei Scherzi hintereinander zu spielen, als drei „Romances sans paroles". Und wenn wir uns nicht gar sehr irren, lag es jedenfalls in der Intention des Autors, daß seine

fliegenden Blätter eben an gehöriger Stelle haften bleiben sollten, worauf sie auch mit Fug und Recht prätendiren können. Denn es sind eben mehr als Papierschnitzel für die Dauer eines Wochenjournals. Wir bitten den Ausdruck „Fliegende Blätter" nicht wörtlich zu nehmen, da er bei einem so tüchtigen, anerkannten Musiker so über alle Maaßen bescheiden klingt. Auch der Verleger wird diese Ansicht theilen. Der Componist verüble uns aber nicht die krittelnde Sehnsucht nach einem größeren kleinen Ganzen; sie geht aus der sehr lebendigen Anerkennung seines productiven Scharfsinnes hervor, der ein recht geeignetes Feld zu seiner Entfaltung in so einer modernisirten Suite finden dürfte.

Die uns vorliegenden vier Musikstücke haben in ihrer Weise unsere günstigen Erwartungen nicht getäuscht. Sie tragen das „ipse fecit" Grädener's sämmtlich an der Stirn, in der hellsten Unverkennbarkeit. Die kecken, frischen Rhythmen der Scherzi, hingeworfen wie ein Fehdehandschuh, die eigenthümliche Schwermuth des Notturno, die nach innen gekehrte Versunkenheit in den Alternativsätzen oder Trios — sie sind ganz und gar Geist von seinem Geiste. Es ist nicht gering anzuschlagen, wenn ein Componist sich so unfehlbar sicher aus seinen Werken errathen lassen kann, daß er getrost — anonym — schreiben könnte. Wir haben hier natürlich nicht die gewöhnlichen Selbstplagiate der Vielschreiber im Sinne, auf welche anzuspielen kein Anlaß geboten wird, sondern jenes Facit von Eigenschaften und Eigenheiten, das man Styl nennen kann und nennt. In Grädener's Compositionen ist Styl, und darum bedürfen die unterschiedlichen Rauhheiten und Härten, welche er vis-à-vis von „feigen Ohren" begeht, seine zuweilen impertinent und widerhaarig selbstständigen Führungen der Mittelstimmen (wenn diese hervortreten sollen) keiner weiteren Entschuldigung. Bei Grädener hat selbst bisweilen das Ungeschliffene Berechtigung, weil ihm etwas Künstlerisches zugrunde liegt, weil Methode darin ist. So paradox es klingen mag, gibt es Fälle, in denen sich die Befolgung einer Regel, eines Gesetzes am deutlichsten durch seine Verletzung zeigt. Für Diejenigen, die keines Genusses am Individuellen fähig sind, mag Manches unschmackhaft, vielleicht ganz unerquicklich sein. Mag der Einzelne da entscheiden, an welchem Theile die

Schuld liegt. Regen und aufgeweckten Musikern von Fach, die sich etwas gebildeter Finger erfreuen, können wir die Stücke nur aufrichtigst und angelegentlichst empfehlen. Neues, Interessantes, Gutes ist in jedem derselben dargereicht. Je nach der Stimmung, in der man das Heft ergreift, oder noch mehr, je nach der Person, die das Heft ergreift, wird sich das eine oder andere vorzugsweise beliebt machen. Indifferent wird keines lassen. Wenn wir einen Wunsch als Kritiker noch aussprechen sollten, so wäre es der, in den Scherzi bei der Wiederholung, namentlich bezüglich der Fütterung der Coda mehr Neues (natürlich aus dem Alten Abgeleitetes und Entwickeltes) und für fernere Notturni einmal breitere Cantilenen auftreten zu sehen; womit jedoch das Reizvolle und Anständige des zweiten Stückes (Fis moll) nicht in Zweifel gezogen werden soll. Hans v. Bülow.

Über Richard Wagner's Faust-Ouvertüre.

Eine erläuternde Mittheilung an die Dirigenten, Spieler und Hörer dieses Werkes.[1]

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 45, Nr. 6 u. 7, den 1. u. 8. August 1856.]

Dem Zureden seines Freundes Franz Liszt haben wir es zu danken, daß der Componist sich zur Veröffentlichung dieses Instrumentalwerkes aus einer früheren Periode entschlossen hat. Zur Verständlichung der künstlerischen Absicht sind als Motto die dem zweiten Dialoge mit Mephisto entnommenen Worte Faust's beigefügt:

Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach außen nichts bewegen;
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt.

[1] Das 34 Seiten umfassende Originalmanuskript dieses Aufsatzes, welches sich jetzt, mit Ausnahme der fehlenden S. 15—19, im Besitze der Herausgeberin befindet, stimmt mit dem ersten Abdruck (1856) überein, während der

Zur Bezeichnung der poetisch-musikalischen Stufe, welche dem Werke in dem künstlerischen Leben des Autors sich anweist, findet sich ferner auf der Rückseite des Titelblattes die Notiz „geschrieben zu Paris im Januar 1840, umgearbeitet in Zürich, Januar 1855". Diese nothwendigen äußerlichen Mittheilungen zu vervollständigen, können wir nicht umhin, aus dem „Vorwort zu den drei Operndichtungen" Wagner's Bekenntniß zu citiren, das auf Seite 53 und 54 ausgesprochen ist: „Aus meinem tief unbefriedigten Innern stemmte ich mich gegen die widerliche Rückwirkung dieser äußerlichen künstlerischen Thätigkeit" — es ist im Vorhergehenden von Versuchen in der französischen Lyrik die Rede — „durch den schnellen Entwurf und die eben so rasche Ausführung eines Orchesterstückes, das ich Ouvertüre zu Goethe's Faust nannte, das eigentlich aber nur den ersten Satz einer großen Faustsymphonie bilden sollte."

Der Widerspruch dieser letzten Bemerkung mit dem Titel, welchen das Werk in der gegenwärtigen Herausgabe führt, ist ein nur scheinbarer. Die Umarbeitung, welche der Tondichter mit demselben vorgenommen, das charakterisirende Motto, welches er hinzugefügt, selbst der Name „Eine Faustouvertüre", sprechen hinreichend dafür, daß wir dieselbe nicht als Fragment zu betrachten haben. Eben so wenig haben wir dieselbe als eine sogenannte dramatische Ouvertüre zu betrachten, in dem Sinne, als ob sie zu dem speciellen Zwecke geschrieben wäre, die musikalische Einleitung der Aufführung eines dramatischen Gedichtes — das im Grunde doch nichts weniger als ein Drama ist — bilden zu sollen. Der Begriff der Benennung Ouvertüre ist durch den Gebrauch ein ziemlich ausgedehnter geworden. Die Auseinandersetzung des Namensverhältnisses von „Symphonie" und „Ouvertüre", wie diese Bezeichnungen im Verlaufe der Zeit ohne tieferen Grund miteinander gewechselt, sich er-

zweite Abdruck, in der Broschüre von 1860 (C. F. Kahnt, Leipzig), kleine Aenderungen aufweist, die nur von der Hand des Autors stammen können; deshalb diente er hier als Vorlage. Zwei Ungenauigkeiten: S. 40 statt 41 (Part. Buchst. P.) und G statt Edur (Part. Buchst. R) sowie einige Versehen des Setzers von 1860 wurden korrigiert und im Hinblick auf spätere Ausgaben der Ouvertüre die orientierenden Buchstaben der Partitur herangezogen.

setzt und abgelöst, dürfte kaum ein historisches Interesse beanspruchen. Die dreisätzige Symphonie, welche Piccini's „Dido" einleitet, ist „Ouvertüre" überschrieben — moderne Italiener nennen noch heute vorkommenden Falls ihre einsätzige Ouvertüre „Sinfonia". Wir lassen den Wortstreit ebenso beiseite, als wir uns auf spätere Gelegenheit versparen, das zu erörtern, was die Stallmeister der musikalischen Formen-Reitschule bisher nur sehr mäßig in's Auge gefaßt, den materiellen und formellen Unterschied, der einen ersten Symphoniesatz von einer in sich abgeschlossenen Ouvertüre (beides im einmal acceptirten Sinne) kenntlich zu machen hat. Eine wirkliche Ouvertüre zu dem Fragment „Faust" — erster Theil, sechs Acte — zu schreiben, wäre ein monströses Beginnen, das sich weder im Hinblick noch im Abwenden von den bedeutendsten Instrumentalcomponisten der Vergangenheit und Gegenwart zu erklären vermöchte. Erinnern wir uns flüchtig der gemachten Versuche, nehmen wir die dazu gebrauchten Ingredienzien heraus: nichtssagende, spannensollende Einleitung — ein unstet irrlichtelirendes oder lustig verzweifelndes Allegrothema (Faust) — ein sentimental „deutsch-melodisches" Nebenthema (Gretchen) — in der Durchführung ein paar verzwickt gellende Modulationen und am Schlusse „dämonisches" Piccolo (Mephistopheles); das war ungefähr das classische Recept, und nun glaubte man Goethe und einen der großartigsten, sublimsten Gedanken der Menschheit musikalisch illustrirt zu haben. Ein gebildeter Mensch war gezwungen, bei einer Faustaufführung seinen Eintritt um sieben Minuten zu verzögern, um nicht in eine dem erwarteten Genusse allzufeindliche Mißstimmung zu gerathen. Wir hoffen, daß die Verallgemeinerung des Wegfalls der Zwischenactsmusik auch allmälig das soi-disant-Drama Faust von der schlimmen Zuthat befreien werde, welche durch Dilettanten- oder Musikerhand demselben zugefügt worden ist.

Richard Wagner's Genius konnte nicht zu der Prätension herabsteigen, mit seiner Faust-Ouvertüre zu solch entweihendem praktischen Zwecke an die Stelle des Erbärmlichen Großes, an die Stelle des Blödsinns Geist bringen zu wollen. Wenn es daher den Anschein haben könnte, als ob dieses Werk, mit Beziehung auf den deutlich ausgesprochenen poetischen Hauptgedanken, geeignet wäre,

die mit demselben zufällig in einer gewissen Verwandtschaft stehenden ersten Scenen des Dramas musikalisch einzuleiten, so muß wenigstens eine Verwahrung gegen das Unterschieben einer derartigen Absicht eingelegt werden. Wagner's Faust-Ouvertüre beschränkt sich darauf, ihr poetisches Motiv ohne alle dramatisirenden oder charakterisirenden Nebenintentionen künstlerisch auszuführen. Als Form dieser Ausführung erscheint die tradtionelle, aber als solche logisch mit höchster musikalischer Erkenntniß gerechtfertigte der „Ouvertüre", der nicht dramatischen Ouvertüre, die keines weiteren Commentars bedarf. Der von Franz Liszt glücklich erfundene Name „symphonische Dichtung" (womit die Einheit des Satzes gewissermaßen angedeutet ist) könnte allenfalls dafür substituirt werden. Wenn Wagner seinen anfänglich gefaßten Plan in's Werk gesetzt haben würde, eine Faustsymphonie zu schreiben, so hätte er gewiß nicht anders verfahren, als Liszt, der in seiner dreisätzigen Faustsymphonie den einzig richtigen, freilich nur dem Blick des Genies sich offenbarenden Weg eingeschlagen hat. Die drei Theile dieses Werkes (die Symphonie ist damit formell auch auf eine naturgemäße Eintheilung zurückgeführt) geben drei für sich selbstständige, aber in ebenso innigem als verständlichem Zusammenhange mit einander verbundene Bilder der Hauptpersonen des Dramas oder des Epos, in deren Charakteristik ebensowohl die poetische und musikalische Empfindung als der allgemein menschlich-philosophische Gedanke seine Befriedigung finden wird. Wagner's symphonische Dichtung in ihrer gegenwärtigen Gestalt hat sich eine ganz verschiedene Aufgabe gestellt. Sein Werk gehört der reinen (aber gerade deßhalb nicht der schimmelig-modrigen) Instrumentallyrik an. Der Hörer und Leser suche deßhalb in der Partitur nicht nach dramatischen Trüffeln und erlasse sich die Mühe der charakteristischen Deutelung an einem Werke, das uns den Autor als Instrumentalcomponisten vorstellt, und somit die erfreuliche Gelegenheit bietet, einmal dem Musiker Wagner gerecht zu werden.

Unsere schwache Feder wird sich nicht daran wagen, eine Schilderung des tiefen und ergreifenden poetischen Eindrucks zu unternehmen, der einem Instrumentalstücke innewohnt, das eben durch

und durch eine Tondichtung ist und als solche den innerlich schneidendsten Gegensatz zu jenen wohlgesetzten Tonspielen der nachbeethovenschen Epoche, die sich der allgemeinen Anerkennung erfreuen, bildet. Wir geben uns der Hoffnung hin, daß Franz Liszt's einzige Beredtsamkeit Muße finden werde, auch für dieses Werk seines Freundes ihre zum Herzen dringende, einschmeichelnde Sprache ertönen zu lassen[1]. Doch sei es unserem trockenen Tone gestattet, zuvörderst bei dem leitenden Gedanken der Einen Faustouvertüre wenige Augenblicke zu weilen. Es ist bereits bemerkt worden, welcher Gattung von Ouvertüren dieselbe nicht angehöre: sie ist kein Charakterbild, sondern ein Stimmungsgemälde. Eine verwandte Eigenthümlichkeit besitzt Schumann's Manfred-Ouvertüre, in größerem Maaße, als sie im Zusammenhange mit der für die Theateraufführung bestimmten melodramatischen Musik u. s. w. eigentlich zu beabsichtigen hatte. Daß sich die Manfred-Ouvertüre zu einem analogen selbstständigen Orchesterstücke gestaltet hat — eine Inconsequenz, deren Willkommenes der richtigen musikalischen Empfindung des Componisten, gleichsam unwillkürlich, zu danken ist, — mag, bei der Homöogenie des Stoffes, beitragen, Wagner's klares künstlerisches Wollen erkennen zu lassen. Diese Erwähnung könnte zu einem Vergleiche Anlaß geben, den wir anzustellen keine Scheu tragen, den wir aber gerade wegen unserer persönlichen Bewunderung und Sympathie für Schumann's Manfred unterlassen.

Wagner's Faust-Ouvertüre ist ein Stimmungsbild, die zum künstlerischen Abschluß gekommene Darlegung eines Seelenzustandes, oder des Motivs, durch das ein solcher geschaffen wird. Ihr Stoff ist nicht der dramatische Charakter eines Helden, nicht das, was einen solchen stempelt, eine That. (Wir verweisen auf Wagner's herrliches Vorwort zur Coriolan-Ouvertüre von Beethoven, hier dem unerreichten Muster.) Ihr Stoff ist ein Leiden, kein Privatleiden eines gewissen Faust, sondern ein Leiden allgemein menschlichen Inhaltes. Nicht der Goethe'sche Faust ist also der eigentliche Held, sondern die Menschheit selbst. Wie nun der Wortdichter mit der

[1] Ist nicht geschehen. — Einige Bemerkungen Liszt's über das Werk finden sich in seinem Briefwechsel mit Wagner (7. October 1852).

Absicht der Darstellung eines allgemein menschlichen Gedankens auch das einzig mögliche Mittel derselben wählen mußte, die Widerspiegelung desselben in einem bestimmten Individuellen, so hatte auch der Tondichter eine ähnliche Individualisirung mit gleicher Nothwendigkeit zu unternehmen, um seine Absicht zur möglichst ergreifenden Wirkung zu bringen. Das Nächstliegende war — es kommt hierbei freilich sehr darauf an, für wen — in's eigene Ich die Faust-Stimmung aufzunehmen und den ganz subjectiven Reflex des Allgemeinen künstlerisch zu äußern. Zu solcher Kundgebung war wohl nicht berechtigt der Componist von ***; die blendendste Virtuosität hätte nur Maskenartiges, Grimassenhaftes producirt. Der innere Drang, die tiefe Herzensnoth mußte hier gebieten. Man nenne den Namen eines hierzu berechtigteren, fatalistisch auserleseneren Künstlers, als den des an das Kreuz des Exils Geschlagenen!

Lesen wir die der oben angeführten Stelle vorangehenden Worte und unterstreichen wir die letzten Zeilen, in denen uns Faust nicht mehr als der Gelehrte, der Mann der Wissenschaft, sondern als der Künstler, Dichter erscheint:

Nur mit Entsetzen wach' ich Morgens auf,
Den Tag zu sehn, — — — — — —
Der selbst die Ahnung jeder Lust
Mit eigensinnigem Krittel mindert,
Die Schöpfung meiner regen Brust
Mit tausend Lebensfratzen hindert.

Wer in der Künstlerwelt durfte wohl mit größerem Rechte jene Worte in sich nachhallen lassen, als der Autor seiner Faust-Ouvertüre? Dieses Recht des Künstlers, Erlebtes und Empfundenes solcher Art in seiner geweihten Offenbarungszunge auszusprechen, wird von jener Coterie, die sich zu einem plötzlichen Kunstareopag zusammengeflickt hat, dem Tonkünstler heftig bestritten. „Heiter sei die Tonkunst", rufen alle Priester des Haydn'schen Götzendienstes, rufen sämmtliche Liebhaber der Dirne „Oper" ihnen nach. Nun erinnern wir uns eines gewissen Zusatzes zu jener Maxime, der vom „Ernst des Lebens" spricht. Da die „Kunst" nun aber das „Leben" des Künstlers ausmacht, so möchten wir wohl belehrt sein,

wie beides auf einander reimen könne und wie weit unsere Befürchtung, der Tonkünstler im Speciellen werde hierdurch angewiesen, seine Stellung als die eines Hofnarren Sr. Majestät des Publikums, das sich unterhalten wolle, anzusehen, der Begründung entbehre. Berliner Kritiker sprachen es ganz naiv unverschämt aus (ihr musikalisches Verständniß erhielt sich auf dem Niveau des ästhetischen), daß eine Musik, die sich die Aufgabe setzte, den Lebensüberdruß zum Tonausdrucke zu bringen, den Hörer nothwendig verdrießen müsse. Ein einziger Mann, der seine Stimme schon häufig zu Gunsten des beleidigten Menschenverstandes erhoben, Herr Dr. Kossak, opponirte der schäbigen Intoleranz mit Worten, die eine um so edlere Gesinnung verrathen, je weniger ihr Verfasser zu den enthusiastischen Verehrern der Wagner'schen Richtung zu zählen ist. Wir lassen dieselben folgen:

„Mit der Faust-Ouvertüre von Wagner wissen wir uns nach einmaligem Hören durchaus in kein leidliches subjectives Verhältniß zu setzen. Das Werk will uns anmuthen, nicht wie eine Ouvertüre, sondern wie eine Orchesterphantasie, eine instrumentale Paraphrase über einen lebensmüden Gedanken, die Faust in seinem Studirzimmer ausspricht. Wer von einer unseligen Stimmung befangen, ergriffen von einem wilden Wirbel des Hasses und der Liebe, nervös gereizt, plötzlich aus einem Nebenzimmer diese Musik hörte, müßte sich, dünkt uns, darin wiederfinden. Wir würden übrigens gar nichts damit gewinnen, wenn wir auf solche Muthmaßungen hin von dem Kunstschönen reden und das Werk verdammen möchten; was im lebenden, schaffenden Individuum steckt, will hinaus an das Licht; nicht die Kritik, sondern der Weltgeist, zeugt und begräbt Kunst und Künstler. Wir können und dürfen nicht das Recht des Individuums tödten; es ist das Mysterium seiner Natur und keine Gewalt der Erde hat Macht darüber. Aber diese Federweisen, die wie die Gerichtsschreiber und Bauern vom Rathhause der menschlichen Begebenheiten kommen und das: ja, wenn dieses und jenes geschehen wäre, oder geschähe — debattiren, sind einmal die unfreiwilligen Komiker auf den Bühnen aller Künste."

Gegen den Ausdruck einer so unparteiischen Neutralität, sollte man vermeinen, wäre schlechterdings kein Einwand zu erheben gewesen. Wir können die für die Verhältnisse demüthigende Versicherung geben, daß Dr. Kossak den kritischen Demagogen der Masse gegenüber mit dieser Erklärung eine Verwegenheit begangen

hat, die, wenn er z. B. ein Auftreten als Componist beabsichtigte, ihm sicherlich schlecht bekommen würde. Welches andere Motiv aber wäre für die Anmaßung der kritischen „Weltgeist"losigkeit, im vorliegenden Falle „das Recht des Individuums zu tödten", auffindbar, als das praktische, daß das heutige Geschlecht schlecht disponirt sei, ein Kunstwerk von so „düsterem" Charakter mit willigem Verständniß aufzunehmen, sich einem künstlerischen Genusse hinzugeben, der mit dem berüchtigten Begriff „Ohrenschmaus" allerdings so wenig gemeinsam hat, als das Sacrament des Abendmahls mit einem Gabelfrühstück? Hat die Mittheilung des Künstlers sich stets nur an den Haufen zu richten? Soll die künstlerische Darstellung des Dämonischen, das wahrhaftig nicht gleichbedeutend ist mit dem Unmenschlichen, verwehrt sein, weil die Schilderung höherer menschlicher Seelenstimmungen nur einem kleineren auserwählten Theile zugänglich sein wird? Ist mit Einer Faust-Ouvertüre dem Materialismus ein so folgendrohender Fehdehandschuh hingeworfen, daß die gefährdete Gemüthsruhe des Philisters derartigen Störungen eine kritische Barrière entgegenzusetzen hätte? Ist von dieser Seite zu befürchten, daß ein Componist Faust-Ouvertüren dutzendweise, wie Lieder ohne Worte, „liefern" könnte? Ein derartiges Orchesterstück wird natürlicherweise immer ein ἅπαξ λεγόμενον [einmal Gesagtes] bleiben, und der innerliche Ursprung desselben, die herzanstürmende Nothwendigkeit, aus welcher heraus der Dichter schuf, ertheilt ihm jene seltene Weihe, welche ein aus bloßem Künstlerspieltriebe (von Haus aus animalischer Natur) entstandenes Werk der Luxuskunst nie schmücken wird. Ein unvorbereitetes großes Publikum, in dem halbgebildete Dilettanten das allzeit fertig raisonnirende Wort führen, wird beim erstenmal diesen Weltunterschied nicht mehr herausahnen, als z. B. ein deutsches Parlament je im Stande sein würde, „das Vaterland zu retten". Das Völkchen spürt den Gott ebensowenig wie den Teufel, wenn ihm das genaue Signalement nicht lange vorher eingeprägt worden ist. Und wenn die kritische Polizei von gänzlich vernagelten, geistig blinden Beamten ausgeübt wird, wie soll die vor allem Ernst des Lebens fluchtsüchtige Masse „Publikum" zu einem Schatten von Verständniß gelangen können? Wie lange Zeit hindurch hat ein Publikum,

dem man den ersten Satz der fünften Symphonie getrost als Coriolan-Ouvertüre und umgekehrt hätte vorsetzen können, die ersten Sätze dieser und der neunten Symphonie von Beethoven nur geduldet, nur ertragen in der Erinnerung an das Nachfolgende, später aus anerzogener Pietät! Mit dem letztgenannten Stücke ist dies noch heute der Fall. Trägheit des Studiums mag wohl hauptsächlich die Schuld tragen, daß selbst competent vermeinte Musiker noch nicht in die an Tiefe und Klarheit gleich vollendete Architektonik dieses Satzes einzudringen vermochten. Vor kurzem noch gab in einer preußischen Provinzialstadt ein Orchesterdirigent, dem man die Aufführung des Werkes zumuthete, die artige Antwort: „ach, die neunte — die versteht ja der zehnte unter uns nicht!"

Wir werden an den ersten Satz der neunten Symphonie unwillkürlich gemahnt durch die besondere Liebe, mit welcher Richard Wagner demselben zugewandt ist. Bei seinem Pariser Aufenthalte, zur nämlichen Zeit, aus der die Conception der Faust-Ouvertüre stammt, copirte er für sich die Partitur des Werkes, welches Note für Note so wunderbar in seinem Gedächtniß haften blieb, daß er im Jahre 1846, als nach unendlicher Pause die neunte Symphonie durch sein Verdienst dem Dresdner Publikum gleichsam als Neuigkeit vorgeführt wurde, im Stande war, sämmtliche Proben aus dem Kopfe zu leiten. — Seine bei dieser Gelegenheit nachgedichtete Erläuterung ist den Lesern zu genau bekannt, als daß es mehr als eines flüchtigen Hinweises bedürfte, welche (freie) Übersetzung dem herrschenden Hauptmotive des ersten Satzes darin gegeben ist. Aus der nämlichen Rede Faust's, dem er zu seiner Faust-Ouvertüre die angeführten Worte entnahm, glaubte er den entsprechenden Wortausdruck für die musikalische Stimmung Beethoven's zu finden, in dem Pfeile: „Entbehren sollst du, sollst entbehren!"

So wurde dem Musiker Wagner gewissermaßen der allgemeine Goethe zu diesem bestimmten Beethoven, aus welchem er den anregenden, etwaige musikalische Scrupel niederschlagenden Keim zur eignen Schöpfung empfing. Mit dieser Behauptung möchten wir freilich zugleich eine Preisaufgabe für die geprüftesten Kammerjäger von Reminiscenzen verbinden, einen einzigen Zug von unpersönlichem Anlehnen aus der Wagner'schen Faust-Ouvertüre heraus-

zufinden. Die historischen Schreier pflegen nämlich trotz ihrer Forderung des „Anlehnens an die classischen Muster", wenn sie bei einem neueren Meister eine Scheinspur von Stütze auf die alten zu gewahren glauben, sofort die Erklärung eines trügerischen Propheten in Bereitschaft zu haben. Die Sucht nach litterarischem Skandal macht aus der Benutzung eines gleichen Stoffes zu künstlerischer individueller Gestaltung ein Plagiatverbrechen. Welchem Bellen und Beißen würde ferner — aus anderem Grunde — der Tondichter ausgesetzt sein, der es unternähme, einen „Don Juan", sei es dramatisch, oder instrumental, zu componiren! Und doch — Vorurtheile bei Seite — kann es etwas Erlaubteres geben, als das beispielsweise genannte Unternehmen, dessen Ausfall ja doch seine Richter immer finden wird?

Wagner's Faust-Ouvertüre wurzelt also gewissermaßen in Beethoven's neunter Symphonie, wie denn die Producte der neudeutschen Schule überhaupt diesen Ausgangspunkt vindiciren. Beethoven's letzte Werke gelten für uns nicht als der Grabstein seiner Schöpfungen, sondern als der besiegelnde Schlußstein derselben, der wiederum als der Fels erscheint, auf dessen Rücken sich ein neuer Bau musikalischen Lebens zu gründen hat. Auf welcher Seite ist wohl die größere Pietät? Bei einem solchen Glaubensbekenntniß kann allerdings die Frage nicht mehr für uns existiren, ob der Vorwurf, den sich Wagner zu seinem Tonstück gewählt hat, vereinbar ist mit dem, was die musikalische Ästhetik als die unübersteiglichen Schranken der Instrumentalmusik bezeichnen zu müssen glaubt. Gewiß wird jeder, der unserer Anschauung nicht zu ferne steht, auch ohne Kenntniß der Wagner'schen Tondichtung von vornherein zugestehen, daß der von Goethe mit poetischem Tacte nur gedrängt ausgesprochene Gedanke zur Darstellung in einer Sprache, welche das Idiom des erhöhten Gefühlsausdrucks ist, poetisch geeigneter war, als in der Wortsprache, wo in diesem Falle die breitere Ausführung zum Gebrauche eines erhöhten Verstandesausdrucks, also zu einem der Dichtkunst mehr oder minder fremden Philosophiren hätte verleiten können. Das triviale „Hineingeheimnissen" führt den Wortdichter zur — strenggenommen — unpoetischen Allegorie, die an den grübelnden Verstand vorzugsweise appellirt, während

dem Tondichter eine Mystik zu Gebote steht, die der gebildeten Empfindung und Phantasie klar und verständlich ihr Weben zu offenbaren vermag.

Diese Mystik der Tonkunst findet in ihrem Ausdrucke zugleich die natürliche Verdolmetschung; die Hieroglyphen, von denen wir sprechen, enthalten in ihrer Erscheinung auch zugleich den Schlüssel, in ihrer Darlegung ihre Auslegung. Bei offenen Sinnen und dem redlichen Willen, sich in den Gegenstand zu versenken, thätig zu genießen, wird Niemand einen Irrgarten zu sehen glauben, zu welchem die zufällige Regung einer Neugierde nach dem belehrenden Faden suchen möchte. Gleiche Bewunderung und Verehrung desselben Kunstwerkes ferner implicirt noch nicht die Nothwendigkeit gleicher Motivirung dieser Verehrung, hebt die Mannichfaltigkeit derselben, die Freiheit individueller Auslegung nicht auf. Es liegt hierin gerade eines der vorzüglichsten Privilegien der Tonkunst. Ein und dasselbe Tonstück kann auf das nämliche Individuum zu verschiedenen Zeiten psychisch die entgegengesetzten Eindrücke üben, ohne daß eine noch so laxe Regel deren Vorherbestimmung normiren müßte. Ja die nämliche Auffassung vermag im Resultate ganz verschiedene Saiten des Herzens zu tangiren und dauernd nachzittern zu lassen. Herrscht der Eindruck der „Dissonanz" vor, so ist ebenso ein doppelter Modus möglich (wir stellen uns gegenwärtig ganz einseitig auf den subjectiven Standpunkt des Hörers): die — Verdüsterung — kann wohlthuend oder trübend wirken, stärkend oder erschlaffend; ist die Stimmung des Hörers dagegen so disponirt, daß das Moment der „Versöhnung" vorwaltend aufgenommen wird, so kann dieses letztere ebenso als rein und ungemischt, wie als mit der Bitterkeit und Ironie der Ergebung versetzt erscheinen. Wäre hieraus nun zu folgern, daß das zur poetischen Würdigung und zum Genusse eines Tonkunstwerkes erforderliche Herz und Ohr einem unbeschriebenen Blatte gleichen müsse? Welcher Eindruck weiter wäre nun als der maaßgebende zu bezeichnen, der sogenannte reine ästhetisch kalte, oder der leidenschaftlich erregte? Liegt vielleicht gerade hierin das Unterscheidungsmerkmal, die Grenzlinie des Classischen vom Romantischen? Beethoven gehört ja aber zu den Classikern, wenigstens in der dritten

Symphonie, und man wird doch nicht in Abrede stellen, daß die Aufführung der Eroica nicht den „reinen" Eindruck einer Mozart'schen Symphonie, sondern einen leidenschaftlich erregteren hervorzubringen pflegt — abgesehen von den mehr oder weniger geräuschvollen Hervorbringungsmitteln dieses Eindrucks. Es wird daher wohl am besten sein, wir schütteln die Tyrannei jener von Schulmeister-Eunuchen erfundenen begriffsverwirrenden Kategorien ab und mißbrauchen das vom antiken Ideal hergeleitete Postulat einer hellenischen Heiterkeit für die Tonkunst nicht weiter. Der von Wagner gewählte Vorwurf ist, sei er classisch oder unclassisch-romantisch, durch und durch musikalisch (man höre!); daß er demjenigen Theile des Publikums, dem z. B. Todesgedanken wegen der Gefahr einer Verdauungsstörung oder Nervenreizung widerwärtig und lästig erscheinen, nicht zusagen mag, kann uns nicht kümmern. „Es hört doch jeder nur, was er versteht", sagt Goethe, wir fügen hinzu: es versteht auch jeder nur, wie er eben versteht; aber auch der Umstand der Mannichfaltigkeit von Eindrucksmöglichkeiten braucht für uns kein zu erörterndes Dilemma zu werden. Wir haben diesen Punkt nur berührt, um den Verdacht abzuwenden, als beabsichtigten wir mit den nachfolgenden Bemerkungen über den stofflichen Gehalt und den formellen Bau des in Rede stehenden Kunstwerkes die Prätension, einen absolut-gültigen Commentar der Intentionen des Componisten, eine Art Programm aufstellen zu wollen, das eine überflüssige, den letzteren sogar widersprechende Erläuterung sich zur Aufgabe machte.

Bei einer gewissen Classe specifischer Musiker haben wir mit der Faustouvertüre eine eigenthümliche Erfahrung gemacht. Die, welche von selbstischen Motiven weniger abgehalten, den Componisten mit ihrer Fachanerkennung zu zieren, dennoch bisher ihre kritischen Couplets mit dem stereotypen Refrain, daß in Wagner's Musik zu wenig eigentliche (?) Musik enthalten sei, zu endigen pflegten, indem sie sich bereitwillig erklärten, dem Componisten ihre volle Hochachtung zu zollen, sobald derselbe nur den Beweis geliefert, daß er auch ein tüchtiges Streichquartett (oder Claviertrio) zu produciren befähigt sei*, schienen uns von der Faustouver-

* An den classischen, todten Gluck oder an den in seinen reinen Instru-

türe relativ erbaut zu sein und zu der Concession geneigt, daß die Ouvertürenform Wagner zugänglicher sei, als sie vermuthet. Es hält nicht schwer, die Erklärung hiervon zu finden. Diejenigen specifischen Musiker, welche außerdem auch der Classe der specifisch ehrlichen Leute sich zuzählen dürfen, übertrugen auf die Erscheinung Wagner's dasselbe Mißtrauen, welches die vorangegangenen Erfolge jener industriellen Gaunerei, die sich der Kunst und Wissenschaft, wie der profaneren Gebiete bemächtigt hatte, auch in dem Unbefangenen entzünden mußten. Auf der Oberfläche einseitiger Kenntnißnahme haftend, argwöhnten sie eine neue Art Speculation, eine neue Phrase (correspondirend mit der einer gewissen Litteratur der Gegenwart) und glaubten in dem Nicht-Wollen Wagner's eine latente unlautere Quelle des Nicht-Könnens zu entdecken. Mancher, dem wir aus dieser Classe begegnet, war im Geheimen von dem Glauben durchdrungen, Wagner hätte sein Ideal vom musikalischen Drama hauptsächlich deßhalb construirt, weil er „Opern" habe componiren wollen (natürlich in der Absicht, ein berühmter und reicher Mann zu werden) und seine musikalische Technik und Erfindung nicht hingereicht hätten, in Nachfolge Mozart's oder Marschner's zu machen. Die neuen musikalischen Formen Wagner's entgingen der Beachtung, weil sie neu und gewissermaßen zu kolossal waren. Wir erinnern hier nicht sowohl an die kunstvolle Vollendung des zweiten Finales des „Tannhäuser", dem selbst seiner Zeit Herr Professor Bischoff[1] Gerechtigkeit widerfahren ließ, als vielmehr z. B. an den ersten Akt des „Lohengrin". Ist das nicht eine dramatische Symphonie aus Einem Gusse, aus Einer einheitlichen Form? Der Dichter legte hier dem Musiker die zwingende Nothwendigkeit auf, Einen künstlerischen Tonbau aufzuführen, für den in solcher Breite der Entwickelung, in solchem Klimax der Durchführung kein Vorbild existirte. Man studire diesen Theil einmal

mentalarbeiten von diesem specifisch-musikalischen Standpunkte aus gewiß des Dilettantismus zu zeihenden C. M. v. Weber richtet man wohlbegreiflich derartige Vorwürfe nicht. Es liegt also in dem Angriffe auf Wagner eine Art Ehrenbezeugung. B.

[1] Ludw. Bischoff, (1794 – 1867) gründete in Köln die „Niederrheinische Musik-Zeitung".

in seinen Grundzügen gewissenhaft durch und man wird nicht wagen können zu läugnen, daß Wagner gerade in der Form hier ein wirklich Neues, ein ohne alle Stütze auf Vorgängerschaft erreichtes künstlerisches Ganzes geschaffen hat. Freilich, für die Leute des kurzen Athems und des kurzen Gesichts mag diese Überzeugung ihre Mühen haben. Wer sich an herkömmliches Maaß und Elle anzuklammern benöthigt ist, wird mit seinem Horizonte nur bis zur Erkenntniß kurzer, kleiner Formen auskommen, und wer z. B. ein Opernfinale von Mozart als Muster einer dramatischen oder gar reinmusikalischen Form aufstellt (und das geschieht!), möge diese Anschauung erst rationell rechtfertigen, bevor wir ihm die Erklärung geben können, daß in seinem Wahnsinn auch nur eine Spur von Methode enthalten ist.

Ohne nun eine Fehde gegen die classische Form des dramatischen Potpourris „Finale" weiter verfolgen zu wollen — so manche destructive Arbeit kann getrost dem Wirken der Zeit überlassen werden — müssen wir doch nochmals auf den schon berührten Rangunterschied des Tonsetzers vom Tondichter zurückkommen, der auch auf die Frage der „Form" seinen wesentlichen Eindruck übt. Dem „eigentlichen" Musiker wird der Unterschied freilich ein streitiger bleiben. Die Thätigkeit des Dichtens würde ihn in gewisser Art zu einer Selbstentäußerung bringen, ihn aus seinem specifischen Berufe heraustreiben: nach eingelernten Schulregeln mit Notenphantomen zu spielen und so die Gelehrsamkeit des Greises mit der Naivetät des Kindes möglichst zu vereinbaren. Die wahre künstlerische oder poetische Form in der Musik bedarf aber noch eines anderen Richters, als des specifischen Musikers. Der Tonsetzer hat das Vorrecht (!), sich mit diesem zu begnügen; der Tondichter appellirt aber ferner noch an das dichterische Mit- und Nachempfinden, also an einen Musiker, der noch etwas mehr und noch etwas Anderes ist, als specifischer Musiker. Er macht sich anheischig, eine scheinbar doppelte Prüfung zu bestehen. Wenn diese zu dem nämlichen, zu einem gemeinsamen Resultate führt, dann ist er damit als Tondichter ohne Widerspruch sanctionirt, also zunächst durch niemand Anderen als sich selbst. Herz und Kopf des Musikers, nicht letzterem allein, ebenso wenig als dem Gehörsinn des Laien,

ist es gegeben, ihn als solchen zu erkennen. Die Form einer Tondichtung muß nicht blos als aus dem musikalischen Inhalte (mit dem Begriffe der Vollkommenheit) Erwachsenes erscheinen, sondern auch andererseits poetisch gerechtfertigt werden können, als wirklicher, erschöpfender, überzeugender Ausdruck einer poetischen Idee (Empfindung, Stimmung). Das Immanente des Tonausdrucks muß sich gewissermaßen auch als ein Transcendentes, im Allgemeinen nicht an den bestimmten Tonausdruck Gebundenes erschauen lassen. Ein solches Verhältniß schiebt dem Kritiker keinen Riegel vor; im Gegentheil: nur macht es ihm seine Mühe etwas schwieriger. Jetzt muß er erst den Componisten verstehen lernen, bevor er ihn besprechen oder würdigen mag. Je mehr dabei die bisherigen Stützen alter Schulmeisteranschauungen und theoretischer Regeln (abgeleitet aus einem sicher doch nur fragmentarischen Theile der Musikgeschichte, den Werken der Vergangenheit), mit deren Hülfe ein subjectives zufälliges Gefallen oder Mißfallen sich doctrinär breit zu machen vermochte, sich untauglich erweisen werden, desto mehr wird das Individuelle zu seinem Rechte gelangen. Die „Classiker" werden also z. B. etwas mehr nöthig haben, als eine (relativ) neue Form mit dürren Worten als verwunderlich und bizarr zu bezeichnen und sie ohne Weiteres in Frage zu ziehen; die „Romantiker" werden, wenn ein Tondichter die Anwendung einer traditionellen Form für geeignet gefunden hat, nicht die Achseln zucken können, sobald kein Plagiat im höheren Sinne damit begangen worden ist*.

Wagner's Faustouvertüre ist, wie wenige Werke der Gegenwart, geeignet, diese doppelte künstlerische Seite an sich beobachten und bewundern zu lassen. Nicht blos tonliches, sondern allgemein geistiges Leben durchströmt alle Adern ihrer Form. Jede Note ist mit Dichterblut geschrieben; ein so besonderer Saft mag freilich im Ganzen weniger Geschmack finden, als der Thee M.'s für das

* Es ist merkwürdig, aber bei der sinnlosen Trennung von Form und Inhalt erklärlich, daß das sonst vielfach gemißbrauchte Wort Plagiat so selten gegen Diejenigen in Anwendung gekommen ist, die ihren musikalischen Gedanken(?)inhalt ausschließlich aus dem sclavischen Nachahmen, aus dem Wiederkäuen der überlieferten Formen geschöpft haben. B.

größere Publikum und der Pontac S.'s für Liebhaber besitzt. Wenn also die „Lebensfratze" Kritik die Zahl der zur Aufnahme der Mittheilung dieses Werkes stimmungsgeneigten Künstler nicht bedeutend vermehren sollte, so würde sich diese Mittheilung zunächst nur auf eine Minorität von Musikern beschränken müssen — in dem Punkte der poetischen Auffassung. Die specifisch musikalische betreffend, ist bereits bemerkt worden, daß ein oppositionelles Verhalten hier weniger zu befürchten ist, nicht sowohl wegen der Klarheit und Schönheit der Form, als vielmehr, weil dieselbe die Grenzen der den „Eigentlichen" zugänglicheren, reinen Instrumentalmusik vollkommen einhält. Wer Wagner's Ansichten auf diesem Gebiete einigermaßen kennt, wird hierdurch freilich von keinem Erstaunen betroffen werden können.

Das Werk hebt an mit einer sogenannten Introduction. Die Bedeutung, welche wir dieser geben, wird von dem Sinne abhängen, in welchem wir den musikalischen Hauptgedanken fassen, der nach der Einleitung des ersten Tactes im zweiten fragmentarisch (Contrabaß und Tuba), vollständiger in dem Eintritte der ersten Geigen (A Tact I und ff.) erscheint. Schon aus dem Vergleiche dieses Eintrittes des Hauptmotivs in der Introduction auf der Dominante mit seiner Erscheinung auf der Tonica im eigentlichen Allegro, wobei anfangs die große Secunde, erst bei der Steigerung in der Wiederkehr (Seite 52 und 53) [T] die schneidendere kleine Secunde gewählt ist, läßt sich diese Bedeutung erkennen. So sehr die ganze Einleitung den Charakter einer Exposition trägt, das Werk selbst gleichsam in nuce enthält, so grundverschieden stellt sich die Färbung des Hauptmotivs und seiner Begleiter im langsamen Satze von der des raschen heraus. Dieses Hauptmotiv erscheint dort gewissermaßen noch in einem Nebel, aus dem es sich mit seinem Drange an das Licht allmählich enthüllt. Der Dichter führt uns in die Werkstatt seines Geistes ein, indem er uns die Dämmerung der Geburt veranschaulicht, aus welcher jener Hauptgedanke anfangs wie in träumender Unbewußtheit erwacht, um nach und nach zu jener bewußtvoll dämonischen Macht anzuschwellen, welche ihren selbsttödtenden Sieg am Schlusse in zaubervollem letzten Verhallen feiert (S. 67 und 68) [Y]. Im Anfange ist die Frage vorherrschend, und die endliche

Bejahung hat viele Stadien zu durchlaufen, manchen Rückfall zu überwinden. Es erscheint unserer subjectiven Anschauung natürlich, in diesem Hauptmotive anfangs die todesdurstige Sehnsucht zu lesen, welche den vom Leben Betrogenen, eines unfruchtbaren Kampfes Müden, nach der einzigen Erlösung suchen läßt, die ihm werden kann. Zweifel und Unschlüssigkeit trennen ihn noch von dem Ergreifen des Mittels, das die Befreiung aller Qual verspricht, aber auf eine neue Frage hinweist, auf die große Frage, ob die Flucht an das Thor des Jenseits nicht der Tausch von Scylla gegen Charibdis zu werden droht, ob dieses Jenseits nicht als ein Riesenmakrokosmus der nämlichen Leiden sich offenbaren mag, gegen welchen die Bürden des Lebens als matte Miniatur verschwinden würden. Nicht lange vermag die einseitig vage Phantasie mit den unselbstständigen Schlacken eingeimpften Schreckens in diesem Zaudern gebannt zu bleiben: ein Faust ist kein Mann der bleichen Furcht; der plötzlich erwachte Wunsch nach dem Nichtmehrsein ist kein Product augenblicklicher Laune: unendlich lange und schmerzlich ist er vorbereitet worden. Ewigkeiten von Minuten Leidens haben ihn genährt und groß gezogen. Er ist ein Resultat der ganzen Entwickelung, der ganzen Erfahrung, eine vollendete Thatsache, unumstößlich und unwandelbar wie die Motive, welche ihn dazu gestempelt. Diese Einsicht, diese trostloste Gewißheit kann nicht lange zögern, sich dem Gefühle, aus welchem sie stammt, auf das überzeugendste darzulegen. Aber die ihr innewohnende, fatalistische Kraft muß sich erst durch einen neuen schmerzlichen Kampf bewähren. Für den Augenblick muß sie verstummen, um dem freien Prüfen alles Dessen Platz zu machen, was sie etwa verneinen oder umschlagen lassen könnte. Ein Sieg ohne Gegner, durch List, durch momentane Überraschung wäre kein Sieg. Alles noch scheinbar Lebendige, noch Dauerfähige im Individuum muß sich gegen sie empören und sein Anrecht geltend machen. War Furcht und banger Zweifel für eine erhabenere Natur ein unwürdiges Motiv, so sind doch edlere vorhanden, die den Kampf aufnehmen können. Das Leben sei also noch einmal in Gedanken wiedergelebt, recapitulirt. Manch lieblich lockendes Bild erscheint vor dem inneren Auge, und die Erinnerung läßt den schönen verflossenen Augenblick länger vielleicht weilen, als

die Wirklichkeit ihn zu fesseln vermochte. Aber auch der wache idealisirende Traum vermag nicht zu verhehlen, welchen Ausgang düsterer Wandlung jene Bilder genommen haben.

Neuer wilder Schmerz über die Enttäuschung, die höhnende Verzerrung, über die so geringfügige Entgeltung der vielen herben und bitteren Erfahrungen, über die unmäßige Überwucherung der Dornen gegen die spärlichen Rosen bricht hervor. Er kennt kein Maaß und Ziel mehr. War der Wunsch nach dem Ende früher mehr dem grübelnden Nachdenken, dem kälteren Sinnen entsprossen und angehörig, so wird er jetzt auf das heftigste und stachelndste durch die bewußt gewordene Empfindung gesteigert. Seine Macht wird unaufhaltsam und ohne jeden Rückhalt potenzirt durch alles Dasjenige, was vorher aufgerufen und beschworen wurde, ihm zum Gegengewicht zu dienen. Das schlimme Gegengift verbindet sich mit dem vermeintlichen Feinde. Kein Kampf ist's mehr zu nennen, den die beiden Elemente* dicht geschlossen an einander zu führen scheinen: ein gemeinsames Wirken, eine gleiche Tendenz beseelt ihr riesiges Wachsen, beschleunigt die — Katastrophe, wenn man so sagen will. Nun ist — Ruhe. Das brechende, sterbende Auge verklärt sich mit einem milden Lächeln der Versöhnung, als das Gefürchtete und Ersehnte, das Unausbleibliche sich erfüllt, als der Vorhang fällt.

Der Versuch, welchen wir gemacht, in kurzen Strichen den Entwicklungsgang des Hauptmotivs anzudeuten, soll, wie bereits bemerkt, sich durchaus nicht abwehrend und ausschließend gegen andere Interpretationen desselben verhalten. Es war uns nur darum zu thun, zu zeigen, wie der künstlerische Organismus des Werkes in allen seinen Gliedern der Einheit des Gedankens durch die Mannichfaltigkeit seiner Ausdrucksphasen hindurch zum Träger dient. Unsere persönliche Auffassung hat wenigstens nichts Willkürliches an sich, da sie aus der rückhaltlosen Hingebung an den Eindruck des Ganzen, wie des Specialcharakters der einzelnen Partien (im Zusammenhange ihrer Beziehungen zum Hauptmotive) geschöpft ist. Deßhalb glauben wir aber andererseits keinen ernstlichen Einwand für unsere Erläute-

* Man vergleiche S. 58 [U] und ff. der Partitur. B.

rung befürchten zu können, am wenigsten den Vorwurf, welchen z. B. der Herr der Ratten im Goethe'schen Gedicht dem Helden macht, „daß ja der braune Saft nicht ausgetrunken worden ist", und daher der von uns dem Ausgange gegebene Sinn in directem Widerspruche mit dem von Goethe gesetzten deus ex machina: „Ostergeläute" zu der mit dem musikalischen Stimmungsgemälde so verwandten Schlußscene des ersten Actes befindlich ist. Wir wiederholen es: Wagner's (Eine) Faustouvertüre ist keine dramatische Ouvertüre wie die Beethoven'sche Coriolan. Goethe's Faust ist ein Epos, und es war unmöglich, ihm den Extract einer zur tonlichen Darstellung geeigneten resümirenden Scene zu entlehnen. Aber selbst bei der Wahl der Vergiftungsscene konnte ein dramatisch so äußerliches und unberechtigtes Motiv, wie jene zufälligen Glockentöne dem Tondichter keinen Stoff zur Benutzung bieten. Es thut uns darum leid, in dem verklingenden weichen Dur-Schlusse der Ouvertüre nichts weniger, als etwa die Übersetzung der Worte:

„Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder"

lesen zu können.

Wir kehren zur musikalischen Betrachtung zurück.

Dem Hauptgedanken, welcher sogleich mit der Centnerwucht seines Druckes sich ankündigt, gesellen sich zwei Sechszehntheilfiguren (im Allegro zu Achteln umgewandelt, woraus jedoch noch kein Schluß auf das Tempo zu ziehen ist, das ein mehr als doppelt bewegtes wird), welche durch die Originalität ihrer Windungen ihre motivische Bedeutung errathen lassen und gleichsam in einem Verhältniß von Frage und Antwort stehen. Die erstere, aufsteigend, zeigt sich durchgängig auf einer harmonischen Grundlage basirt, während die letztere ohne die geheimnißvollen Wechselbeziehungen von Dominanten- und vermindertem Septimenaccord, auf welche sie auch ohne Begleitung hinweist, nicht denkbar ist. Diese eigenthümlich schillernde Folge chromatischer, aber sehr ausdrucksvoller Natur ist im tiefen Register drei Fagotten, denen der Contrabaß eine noch unbeweglichere Stütze bietet, anvertraut, während Violoncelle, Bratschen und zweite Geigen sich in die Fortführung der Figur theilen. Der Grundbaß ist dabei vollkommen thematisch gehalten; in mehrfacher Vergrößerung hält er den Hauptgedanken fest, wie eine Beute, die nicht

entrinnen soll. Ein Paukenwirbel im Pianissimo, dem im vierten Tacte zwei tiefe Hörner mit der Tonica (D) ein eigenes Streiflicht verleihen, vollenden den wunderbaren Eindruck dieser ersten sieben Tacte, in welchem uns die Bedeutung des Gis im Contrabasse an und für sich noch zu frappiren hat, da es uns auf die große Fermate (S. 40) [sechs Tacte vor P] gewissermaßen vorbereitet, wo auf dem As der Tuba in den Blechinstrumenten das Forte des scheinbaren Secundenaccords eine so großartige und inhaltschwere Pause eintreten läßt. Eine weit näher liegende und thematisch viel ausgeprägtere Analogie mit der eben angeführten Stelle ist freilich auf S. 7 [zwei Tacte nach C] ausgesprochen; wir hatten hier eben mehr die ästhetische Seite im Ohr. — Die erste Violine nimmt nun mit ihrem ersten Einsatz das Grundmotiv auf. Die Einsamkeit dieser Phrase ist sehr geeignet, ihren schwermüthigen, hinbrütenden Charakter wirksam hervorzuheben. Auf die Schlußnote tritt in der Bratsche wieder jene erste fragende Figur auf, die ursprünglich mit dem Vortrag in paarweise gebundenen Segmenten später zu den überraschendsten Metamorphosen führt. Dazu ertönt in sämmtlichen hohen Rohrbläsern ein durchdringender Klagelaut, ebenso einfach als ausdrucksreich, bei dessen höchster Anschwellung Bässe und Violoncelle die erste Nebenfigur im Decrescendo wiederbringen. Die nächstfolgenden Tacte (13 und 14) [zwei Tacte vor B] wiederholen in der Steigerung einer Quarte höher diese letzte Phrase, auf deren nochmals ersterbenden Aushauch unter dem Orgelpunkt-Tremolo der A-Pauke die zweite Nebenfigur ihre wundersamen Schlangenwindungen in einem viertactigen Crescendo fortsetzt, bei welchem die Contrabässe einen bedeutungsvollen chromatischen Gang aufwärts, in allmäliger Verkleinerung der Schlußnoten des Hauptgedankens ausführen. Die Mittelstimmen sind wieder den drei Fagotten, sowie getheilten Violoncellen und Bratschen, in abgesetzten Tremulandos zugetheilt. Das Crescendo läuft nach Art mancher Beethoven'schen in ein Piano aus, das aber durch den frischen Eintritt der Holzbläser, verbunden mit den vier Hörnern, auf dem Quartsextaccord von D dur zu einem sanft erhellenden Sonnenblick sich gestaltet. Ein neues melodisches Motiv erklingt voll seelischen Feuers, begleitet von einer neuen dritten Figur der Streichinstrumente deren eigenthümliche schwungvolle

Grazie die hierin so meisterlich gewandte Hand des Autors sofort kenntlich macht. Dieses Motiv, welches später im Allegro (S. 28) [L] den sogenannten Durchführungstheil übernimmt, konnte hier in der Einleitung nur als flüchtig skizzirt erscheinen. Der Umschlag des anmuthig Erfrischenden in sein so nahes Gegentheil wird beeilt. Auf dem verminderten Septimenaccord c, es, fis, a, einem gemeinsamen Schreckensschrei der Bläser, zu dem sich auch zum erstenmale die Trompeten vereinen, bringen die Bässe auf's neue ein Stück jener ersten Figur, in doppelt rascher Bewegung und vervielfältigter Wiederholung, das erstemal in unerbittlichem staccato, das zweitemal beim Übergange zur Ermattung legato grollend. Durch enharmonische Verwechselung wird die Schlußnote dieses verminderten Septimenaccords in der Baßfigur aus Es zum Dis (Sextaccord von H). Unter der discreten Harmonie verwandter Bläser erklingt in der Hoboe eine kurze Phrase der Ermattung, der Ergebung, die nach Emoll führt. Auch diese Phrase kehrt im Allegro (S. 41) [P] von der Flöte wieder, unter ganz analogen Vor- und Nachsätzen. Die zwei folgenden Tacte moduliren nach der Dominante A zurück, ebenso interessant als klar und ruhig, gleichsam in Seufzern der Bläser, welche durch aphoristische Rückungen des ersten Figurationsmotives in den Streichinstrumenten weniger unterbrochen, als vermittelt werden. Der Hauptgedanke erscheint wieder einsam in der ersten Geige, wo möglich noch trüber als das erstemal; das Violoncell löst ihn ab, gewissermaßen in der Umkehrung — ein zweischneidiges Schwert — und auf der Note B angelangt, läßt es diese drohend anschwellen bis zu einem kurzen Fortissimo des Adur-Accords, der auf dem zweiten Sechszehntheil des letzten Tactes, nach dem Vorschlag der Pauke, mit ungemeiner rhythmischer Kraft die Einleitung schließt.

Wir haben uns mit Absicht so lange bei dieser Introduction aufgehalten, weil wir eine ähnlich meisterhafte Exposition bei irgend einem Instrumentalwerke dieser Gattung ohne Ausnahme nicht angetroffen haben. Wir setzen voraus, daß das Interesse der Leser die Mühe der Hinzunahme der Partitur (Breitkopf und Härtel) nicht scheuen wird, um zu einer klareren Übersicht zu gelangen. Man vergleiche die Skizze mit der Ausführung. Kein

Tact, keine Note in dieser Introduction ist unwesentlich; jede Einzelheit hat ihre Bedeutung, die sich in dem Allegrosatze bewährt und rechtfertigt. Es ist nicht möglich, formell einheitlicher, organischer zu schaffen, als Wagner es in der Faust-Ouvertüre gethan. Nun setze man irgend welche beliebte „classische" Ouvertüre mit „Introduction" an die Seite und unternehme es zu beweisen, daß dieselbe gegen Wagner's Tondichtung auch formell nicht in Schatten tritt. Nehmen wir z. B. Cherubini's allgemein bewunderte Ouvertüren zur Hand, verweilen wir bei einer der reizendsten und erquickendsten, der Abencerragenouvertüre [1]. Hier haben wir auch eine Introduction, eine relativ recht barmherzig kurze; aber welche Ewigkeit währt sie! Das soll Musik sein! Wüste Pausen, nichts als fortwährend unterbrochenes Ansetzen, lauter Phrasen ohne Pointe, Spannung ohne alle bestimmten Inhalt, organisirtes Instrumentenstimmen, Begleitung zum Stuhlrücken der Zuhörer, in Musik gesetzte Unterhaltung im Styl etwa von . . . „es geht an", „man scheint wirklich anzufangen" — „Hört!" „St" „Horcht, St!" — Der andächtige Zuhörer wird in eine Steppe geführt, durch die er allerdings später zu einem anmuthigen Blumengarten gelangt — aber wozu der häßliche Introitus? Wozu ferner in einer anderen, der Ouvertüre zum „Wasserträger" die hübsche und interessante Musik der Einleitung, die in so gar keinem thematischen Zusammenhange mit dem eigentlichen Satze selbst steht? Wo ist die Nothwendigkeit vorhanden, daß auf solche vage Vorbereitung (?) gerade dieser und nicht ein anderer Allegrosatz folgen müßte? Dergleichen Tonspielerei, wo das Spiel wahrhaftig anfängt, bedenklich zu werden, wird aber von den kritischen Bütteln als „classisch" angebetet und heuchlerisch gepriesen, um den Zoll der Anerkennung zu versagen, welche freudig

[1] Das Heranziehen Cherubinis als Beispiel bei dieser Gelegenheit wurde Bülow damals verübelt. Franz Brendel nimmt ihn in der N. Z. f. M., S. 91, in Schutz: so schön die Pietät wäre, so führe sie allein und sobald sie nicht durch ein bewegendes Element ergänzt werde, zur Verknöcherung; darum sei es weiter kein Unglück, wenn auch Einer einmal etwas über die Schnur haut, in weiteren Fortgang berichtige sich die Uebertreibung von selbst. — Das ist hier insofern der Fall gewesen, als Bülow später zu einer besonders hohen Einschätzung Cherubinis gelangt ist. Vergl. Briefe V, S. 112.

und willig einem so meisterhaften Prologe, wie dem der Wagner'schen Faustouvertüre, darzubringen wäre.

Das Allegro wird mit dem Hauptgedanken, der nun zuerst auf der Tonica erscheint, eröffnet, wiederum von den ersten Geigen mit tiefen Hörnern und Fagotten zu einem leisen Paukenwirbel, doch anfangs noch in ruhiger Fassung. Eine Verlängerung im fünften Tacte wird noch nicht weiter ausgesponnen, sondern abermals durch die begleitende erste Figur unterbrochen, die in neuen Fortschreitungen wieder an jenem unheimlichen Gis im Basse anlangt, auf dessen Quintsextenharmonie (gis, d, e, b) in einem fünftactigen Crescendo die sämmtlichen Saiteninstrumente unter immer drängenderen Stößen der Bläser zur Aufnahme der sehr wesentlichen zweiten Nebenfigur, die einen stürmischeren Charakter annimmt, weiter schreiten. Neues Ansetzen der ersten Figur, zu welcher der wiederholte Klagelaut der Rohrbläser erklingt, auf dessen Endnote ein schwungvoller chromatischer Lauf die Steigerung vollbringt, welche den Hauptgedanken in doppelt rascher Bewegung und im Fortissimo zum ersten scharfen und bestimmten Auftreten bringt. Wohl gemerkt, wirkt bei diesem Tutti zwar die Tuba zur Baßverstärkung mit, nicht aber die Dreizahl der Posaunen, welche eine sehr discrete Rolle spielt und erst im letzten Drittel des Werkes ihre eherne Zunge bewegt. In diesem D moll-Fortissimo von 17 Tacten schafft die erste Figur zur Bildung einer neuen Phrase sich ein rhythmisch schroff accentuirtes Nebenmotiv zur ergänzenden Antithese, das kurz darauf nach errungener Selbstständigkeit diese Periode zum Abschluß bringt. Hierauf folgt ein freier Überleitungssatz zu dem zweiten Hauptmotive (Nebenthema), der in sehr wohlthuender Weise mit drei sechstactigen Perioden innigen und empfindungsvollen Gesanges beginnt, deren Hauptbestandtheile ihren Ursprung dem Hauptgedanken und einer am Schlusse der Einleitung (vgl. S. 8, Tact 1) [fünf Tacte nach C] erwähnten kürzeren melodischen Phrase verdanken. Die darauf folgenden 16 Tacte (es liegt ein großer Reiz in dem Wechsel der sechs- und viertactigen Perioden) geben eine höchst interessante Durchführung der beiden Begleiter des Hauptgedankens, der in den Flöten schmerzlich zuckend zu den Figurationen der Streichinstrumente ertönt. Die vier folgenden Tacte bringen in einem schnell abnehmenden Forte

ein Fragment des Hauptgedankens, der sich gleichsam noch einmal bäumt, um ohnmächtig zu brechen vor dem neuen Bilde, das sich nun entrollen soll. Das zweite Motiv (F dur S. 23) [neun Tacte nach J] ist ein breiter, edler und ausdrucksvoller Gesang, in seinem Umfang durch und durch Instrumentalmelodie, aber eine ganz entzückende, hinreißende Melodie. Es hebt in den weichen Bläsern an, und wir können hier die meisterliche Instrumentirung nicht genug bewundern, die mit den einfachsten Mitteln so herrliche Farben auszugießen versteht. Der Nachsatz ist unruhigerer, polyphonerer Natur; die Imitationen eines ausdrucksvollen dreitactigen Nebenmotives, zu welchem die Bratsche eine Erinnerung an die erste Bewegungsfigur eindrängt, leiten sehr duftig und klar zur Wiederholung des Vordersatzes in A Dur von dem Streichquartette über. Der Nachsatz, obwol dem ersteren ganz analog, nimmt diesmal eine weit mildere und verklärtere Physiognomie an. Das Zeitmaß wird von hier an allmälig bedeutend zurückgehalten: A Dur kehrt zu F zurück. Der melodische Faden spinnt sich immer weiter. Mit einer höchst anmuthigen neuen melodischen Phrase*, erst von der Hoboe, dann von der Clarinette getragen, verstummen die Bläser völlig. Die Geigen singen weiter, halten die zauberische Stimmung fest bis zum letzten Verhallen. Die letzten vierzehn Tacte müssen Jeden ergreifen, der die Macht der Musik nicht für ein Vorurtheil ansieht. Man nenne uns (mit Ausnahme Derer, die man uns keinesfalls nennen wird) einen Componisten, der eine solche wunderbar rührende Melodik besitzt! — Mit dem letzten Austräumen des zweiten Gedankens beginnt der sogenannte Durchführungssatz, Zwischensatz, oder vielmehr der erste Theil desselben; er basirt auf einem dritten Motive, dem wir bereits in der Introduction auf dem Quartsextaccord von D Dur begegneten (S. 6) [C] und das von einer anmuthigen Wellenfigur der Geigen und Violoncelle (getheilt) umspielt wird [L]. Seine Dauer von über sechzig Tacten erscheint um so weniger als übermäßig, da neben dem Reichthum an interessanter Modulation und der kunstvollen Instrumentirung in diesem Satze Dasjenige musi-

* Wir bedienen uns häufig des Wortes „Phrase"; es geschieht dies natürlich im Sinne: melodischer Abschnitt, nicht aber im verrufenen Aftersinne des Wortes. B.

kalisch dargestellt wird, was wir in der ästhetischen Erläuterung als die Metamorphose der sanften heiteren Bilder, welche Phantasie und Erinnerung wachrufen, in grauen- und schreckenvolle Mahnungen an die gegenwärtige Wirklichkeit bezeichnet haben. Der Verlauf der Wandelung ist ein höchst interessanter; dichter und dichter fällt der schwarze Schleier hüllend und deckend herab. Grell wirken hier und da einzelne Lücken des freundlichen Lichtes. Drohender und immer drohender werden die anfangs so schmeichelnden Variationen des dritten Figurationsmotives unter der Beimischung des ersteren; dissonirender und wilder harmonisirt die anmuthigen Intervalle des dritten melodischen Motives, die jetzt in geschlossenen Accorden vorwärts schreiten und auf jenem unheimlichen Gis (gis, d, f, b) einen Augenblick ausruhen, um unter den Läufen der Saiteninstrumente sich in den klaffenden Abgrund des Quartsextaccordes von D Moll zu stürzen, wo dieses Motiv seine Wandelung in grauenvoller Pracht entfaltet. Auf dem im siebenten Tacte (S. 39) [7 Tacte nach O] einschlagenden verminderten Septimenaccord (D, f, gis, h) ertönen zum erstenmale die Posaunen, ohne jedoch die folgenden fünf verzweifelt rückenden Schläge zu unterstützen, welche plötzlich abbrechend auf der bereits erwähnten merkwürdigen Fermate [6 Tacte vor P] endigen, in welcher der Secundenaccord auf As unter dem anfangs heftig grollenden Staccato der Bässe mit der ersten Figur (analog mit S. 7) [Tact 3 und 4 nach C] bis zum Pianissimo verklingt. — Dieser Accord hat zu einem merkwürdigen Instrumentaleffecte Anlaß gegeben. Er ist folgendermaßen gelegt: Tuba As; darüber drei Fagotte tief B in der Octave, zwei D-Hörner und zwei F-Hörner je ihre Tonica ebenfalls in der tiefsten Octave aushaltend. Der Referent der Nationalzeitung hatte den Accord richtig gehört und ließ sich im Stolz darüber zu folgender beispiellos lächerlichen Expectoration hinreißen: „Was meint Ihr wohl," rief er ungefähr aus, „wie dieser Wagner die ewigen Gesetze der Harmonie tractirt? Denkt Euch, all Ihr Conservatoriumsschüler, auf diesen Secundenaccord, der sich doch nach göttlichen und menschlichen Gesetzen nach Es Dur auflösen muß, bringt dieser Wagner nach kurzer Pause E, sage E Dur!" Dieser Kritiker gehört merkwürdiger Weise zu denjenigen Leuten, denen seit lange das Verständniß der neunten

Symphonie aufgegangen ist; der wahnsinnige Fanatismus, der ihn gegen die Persönlichkeit Wagner's erfüllt, gibt die einzige mögliche Erklärung solcher Untreue gegen sich selbst. Wir brauchen nicht zu fürchten, daß unsere Leser, mit aufgeschlagener Partitur, in die Rathlosigkeit des Berliner Kritikers verfallen werden. Jenes As haben wir im Grunde als gleichbedeutend mit dem unheimlichen Gis erkannt, dem wir öfters begegnet sind. Die enharmonische Verwechselung giebt die Terz des E Dur-Accordes; der Übergang von b nach h wie der von f nach e ist das Einfachste, was sich denken läßt. Aber auch die vierte Note setzt uns in keine Verlegenheit; d wird nach kurzem Aufhalt als Septime in die Terz von A Moll leiten. Daß dessenungeachtet der Eindruck dieses Überganges, ungeachtet der langen Pause, ein schroffer, d. h. ein frappirender bleiben muß, ist die Absicht des Componisten gewesen. Wir sind an den Wendepunkt des Ganzen angelangt; der Sieg des Hauptgedankens ist entschieden, trotzdem derselbe in zeitweilige Vergessenheit gerathen ist. Die vorbereitenden Bedingungen für seinen erneuten und entschiedeneren Eintritt sind gewonnen durch den Umschlag, den die anderen Motive erlitten. — Die der Pause folgenden 22 Tacte sind eine Ausführung der Skizze, welche wir am Schlusse der Einleitung betrachtet haben, nur in unendlicher Vergrößerung. Es ist das letzte Nachzittern der gebrochenen Erinnerungswehmuth. Die Bässe führen den Hauptgedanken auf a in der ursprünglichen Gestalt (nicht in der Verkleinerung des Forte) wieder vor; die erste Note erhält einen eigenthümlichen Accent durch den scharf markirten Rhythmus des Blechs im Piano, D Moll-Accord (S. 43) [Q]. Die Violoncelle, vier Tacte später die Bratschen, nehmen ihn mit der Nachahmung im Dominantenfortschritt ablösend auf. Aber schon zu dem Eintritte der Celli erscheint die erste Figur und macht ihr altes Anrecht der Begleitung des Hauptgedankens in neuer Form geltend. Die erste Hoboe im Vereine mit der in gleicher Bewegung harmonisch füllenden zweiten Hoboe und den Clarinetten trägt sie in spitzem, höhnendem Staccato vor. Später folgen Flöten und Fagotte, bald darauf Trompeten und Hörner, alle anfangs im Pianissimo. Wie das kunstvoll gesetzt ist! Wer wäre wohl auf die kühne und so überaus glückliche Combination der originellen Farben-

mischung zweier Trompeten mit zwei Flöten und Piccolo (in weiter Lage) gekommen, als Der, dessen vorliegendes Werk geeignet ist, einen ganzen Instrumentirungskursus praktisch zu lehren! Nachdem der Hauptgedanke wieder mit einer höchst wirkungsvollen Verkleinerung auf E Dur abgeschlossen hat, tritt zu dem in den Bläsern fortgeführten Staccato des ersten Figurationsmotivs nun wieder das zweite (gebunden) in den Streichinstrumenten contrastirend und ablösend in dem anfänglichen Verhältniß von Frage und Antwort hinzu, und es baut sich nun unter der Mitwirkung der der zweiten Figur zu Grunde liegenden geheimnißvollen Wechselharmonien (von Dominanten- und vermindertem Septimenaccord) ein Steigerungssatz auf, dessen Tendenz auf das Hauptthema des Allegro immer klarer zum Bewußtsein kommt. Alle Kräfte des Orchesters werden erweckt; jedes einzelne Glied wird vom Fieber erfaßt und strömt fortgerissen vom allgemeinen Wirbel, der sich auf dem Orgelpunkte a (S. 49) [S] mit der den chromatischen Gängen zu Grunde liegenden Harmonie D Moll durch den Accord c, dis, fis, a in den Quintsextaccord cis, e, g, a ergießt, der Wiederkehr des Hauptthemas entgegen. Dieses erscheint ähnlich wie das erstemal (S. 15) [F], nur riesig potenzirt. Namentlich erreicht es vom fünften Tacte an einen noch ungeahnten Gipfelpunkt. Posaunen und Tuba bringen den Hauptgedanken — eine Umkehrung des ersten Octavensprungs ist zu beachten — auf a in seinem natürlichen Zeitmaaße, aber mit einer nach der Tonica abschließenden Erweiterung, die neu ist. Es ist dies vollkommen das thematische Verfahren, wie es sich bei Beethoven im ersten Satze der Eroica nachweisen läßt. Den begleitenden zwei Figurationsmotiven wird gleiche Erweiterung zu Theil; auch sie erscheinen riesig potenzirt. Die folgenden zwanzig Tacte rauben uns die gewährte Befriedigung nicht. Ein ungestörter Fluß treibt uns weiter. Kolossale Gegenbewegungen der Bässe treten zu der dem Hauptpthema bereits das erstemal (S. 17) [7 Tacte vor G] einverleibten zweitactigen Phrase hinzu, Riesenarme streiten mit einander und prüfen ihre Kraft. Die Richard Wagner eigenthümliche Orchestrirung — gleichsam nach Gruppen der verwandten Instrumente — zeigt sich hier im glänzendsten Lichte. Nach dem letzten kräftigen Dominantaccord hebt nun (S. 58) [U] das zweite melodiöse Haupt-

thema an in D Dur, aber unter fortwährender, nur hier und da im Grade gedämpfter Bewegung der Streichinstrumente, in rastlosem Anschwellen und Abnehmen; die feindlichen Nebenmotive des ersten Hauptgedankens bemächtigen sich der geringsten Pause, um ihren Mollcharakter geltend zu machen; die Mittel sind nicht geschont, rhythmische Keulenschläge waren am Platz. Das zweite Nebenthema sucht neue Bundesgenossen, recrutirt unter anderen melodischen Nebenmotiven, was ihm nur Beistand leisten kann gegen den siegesgewissen und triumphirensungeduldigen ersten Hauptgedanken. Umsonst! Immer brechen die Anstrengungen zusammen. Endlich fügt sich der Gegner. Gegenüber dem unabwehrbaren Sturme wagt er nur noch die trostlose Klage, und mit dieser verschmelzen sich die letzten ersterbenden Regungen der kämpfenden Begleiter des Hauptgedankens, der nach seinem persönlichen Siege vorläufig vom Schauplatz abgegangen ist. Der D Moll-Accord, vier Tacte Tutti vom Pianissimo zum heftigsten Fortissimo anschwellend und ebenso zurücksinkend, schließt diese großartig erschütternde Scene, die ein volles Eigenthum des Instrumentaltondichters Wagner ist und bleibt. Aber die erste Violine tritt aus diesem Schlußaccord langsam heraus und, auf dem d ruhen bleibend, singt sie wie in der Einleitung noch einmal das Hauptmotiv, dessen Endnote Cis von dem ersten Fagott aufgenommen wird, und durch langgehaltene, wunderbar ergreifende Harmonien der weichen Bläser (zu denen auch Trompeten im pp sich vereinen) den D Dur-Dreiklang erreicht, der in einer melodischen Phrase der Flöte zum Abschlusse gereift wird; auf diesem bringen die ersten Geigen in durchsichtiger Verklärung noch als Finalphrase jenes unvergeßliche dritte Figurationsmotiv, das in der Einleitung angedeutet, im Durchführungssatze eine so große Rolle gespielt hatte. Aufsteigend bis zum hohen Fis halten sie diese Note während des von den Bläsern in hoher Lage mehrmals wiederholten Einsatzes des letzten D Dur-Dreiklangs aus.

Es würde zu weitläufig sein, die ästhetische Erläuterung, welche wir dem Schlusse gaben, hier zu wiederholen, um dieselbe an der specifisch musikalischen Probe zu rechtfertigen. Die Schilderung von reinen Instrumentalwerken ohne Hinzufügung von Notenbeispielen und trockener Bezifferung und Classificirung der einzelnen Themen

hat etwas Mißliches. Wir haben versucht, dieser letzteren entrathen zu können, freilich mit der Forderung, die Partitur des Werkes zur Hand zu nehmen, eine Forderung, die der specifische Musiker nicht unterlassen wird zu erfüllen, wenn es ihm darum zu thun ist, ein freies gewissenhaftes Urtheil zu bilden. Wir glauben, daß Diejenigen, welchen die Ouvertüren zu „Tannhäuser" und „Holländer", das Vorspiel zu „Lohengrin" über den Instrumentalcomponisten die Augen noch nicht geöffnet haben, an der Faustouvertüre vorzügliche Gelegenheit finden werden, sich den Staar stechen zu lassen. Und nun bitten wir schließlich hartnäckige Gegner, denen auch ein motivirter Enthusiasmus für einen Lebenden antipathisch erscheinen mag, zu entgegnen, was sie können, und uns gefälligst — *aber mit stichhaltigen Gründen* — zu belehren, daß wir Unrecht haben, Richard Wagner für das zu halten, wofür wir ihn unter Anderem erklären: *als einen der wenigen legitimen Erben und Nachfolger des incarnirten Musikgottessohnes Beethoven.*

Ein Lohconcert[1]

der fürstlichen Capelle in Sondershausen.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 45, Nr. 10, den 29. August 1856.]

Es ist des öfteren bereits in diesen Blättern von der erfreulichen Wirksamkeit einer musikalischen Corporation die Rede gewesen, die in mehrfacher Beziehung als ein fast einziges Muster aufgestellt werden konnte. Die Abgelegenheit des Ortes — der Mangel einer Eisenbahn entscheidet heutzutage darüber — erschwerte es, die Neigung nach einer genaueren Bekanntschaft mit diesem Institute zu befriedigen. So mögen auch manche Andere, wie Referent, bisher daran verhindert worden sein. Die Eigenheit des Schwanes von Pesaro[2] ist eine ziemlich vereinzelte; wir schweifen lieber mit Dampf

[1] Die Konzerte heißen nach dem Orte, wo die Aufführungen von Mai bis September stattfinden, einem Hain bei Sondershausen, genannt die „Lohe". Sie sind 1810 von dem damals regierenden Fürsten Günther von Schwarzburg-Sondershausen gegründet worden.

[2] Rossini scheute bekanntlich die Benutzung der Eisenbahn.

in die Ferne, als daß wir das naheliegende Gute per Postwagen aufsuchen. Als uns aber das verführerische Programm des Concertes vom 3. August zu Augen kam, überwanden wir unsere Scheu gegen die Rossini'sche Reisepraxis. Nennen wir das frühlingsfrische Programm, das vielleicht auf den alten Maëstro die entgegengesetzte Wirkung geübt hätte: Ouvertüre zu den „Vehmrichtern" von Berlioz, »Les Préludes«, symphonische Dichtung von Franz Liszt, Faustouvertüre von Wagner, „Mazeppa", symphonische Dichtung von Liszt. Dazwischen zwei in ihrer Art anziehende Intermezzi des in der Sondershäuser Capelle in allen Zweigen vertretenen Virtuosenthums, ein Vortrag des Flötisten Heindl und einer des Concertmeisters Uhlrich, beides in der Kunstwelt hinlänglich bekannte, ehrenvoll genannte Namen. Also Gesammtkunst und Sonderkunst in richtigem Verhältniß. Und solchem Versprechen war keineswegs die schrillende Bezeichnung „Musikfest" gegeben, trotzdem es dasselbe mehr verdient hätte, als manche vorlaut pompöse Ankündigung eines ganz gewöhnlichen Concert-Rattenkönigs. Dagegen wurde ihm aber eine so befriedigende Erfüllung zutheil, daß es des Namens eben nicht bedurfte, wo der Sache nach das festliche Gepräge in so hohem Maaße erreicht war. In der That machte es einen erquickenden Eindruck, den heiligen Geist der Kunst auf einem Vereine ruhen zu sehen, bei welchem er gewohnter scheint sich einzustellen, als bei vielen quantitativ weit glänzenderen großer Städte: den Geist des einhelligen Zusammenwirkens, der eifrigen und feurigen Hingebung, des verständnißbereiten, also schon halb erkenntnißvollen Willens, der Liebe und Lust zum Werke, frei von den Schlacken der Parteisucht und kritischer Aberweisheit. Das unermüdliche Studium der Schöpfungen moderner Meister, wie es seit Jahren in der Sondershäuser Capelle gepflogen wird, vornehmlich das Studium der symphonischen Dichtungen von Liszt, mit deren unverzögerter Aneignung sich das Institut einen unzerstörbaren Ruhm erworben hat, hat das Seinige dazu beigetragen, jenen Geist wach und rege zu erhalten. Als nun gar die unvermuthete Kunde eintraf, Franz Liszt werde die Aufführung durch seine persönliche Anwesenheit verherrlichen, erreichte die künstlerische Erregung ihren Höhepunkt. Die Mehrzahl der Mitglieder der Sondershäuser Capelle hatte im Jahre 1852

bei Gelegenheit des Musikfestes in Ballenstedt den Meister kennen gelernt, und die damals gewonnenen Empfindungen begeisterter Verehrung für den genialen Dirigenten erwarteten mit Ungeduld den Augenblick, in welchem sie dem ersten Besuche des Componisten die treu bewahrte Anhänglichkeit auf's Neue bezeugen konnten. —

Es sei uns gestattet, einen flüchtigen Blick auf die Organisation des Institutes zu werfen. Seit seinem mehr als vierzigjährigen Bestehen ist es das Princip des erlauchten Gründers und seines Nachfolgers geblieben, die fortschreitende Entwicklung desselben mit planvoll und zweckmäßig ordnender Hand zu fördern, allen gegründeten Erfordernissen der jeweiligen Epochen der Tonkunst, den Ansprüchen an numerische Vergrößerungen des Orchesters, an die Acquisition neuer und verbesserter Instrumente, gediegener, moderner Tonwerke, an die Gewinnung bedeutender neuer Kräfte gerecht zu werden, ohne sich durch kleinlich engherzige, ökonomische Rücksichten ab- und hinhalten zu lassen. Der Chef der Capelle, Hr. Oberstallmeister von Wurmb, fährt unermüdlich fort, das Vertrauen seines Souverains, dessen kunstsinniges Protectorat in ebenso seltener als edler Fürsorge sich keiner Einzelnheit der Pflege entzieht, zu rechtfertigen. Seine Gesinnungs- und Handlungsweise sichert ihm den freudigen Beifall jedes wahrhaft gebildeten Kunstfreundes. Als Dirigent der Capelle ist vor ungefähr drei Jahren Hr. Capell-M. Stein aus Frankfurt a. d. O. berufen worden. Es ist alle Ursache vorhanden, sich zu dieser Wahl zu gratuliren. Hr. Capell-M. Stein ist von Haus aus ein theoretisch und praktisch ausgezeichneter Musiker. Es läßt sich zu seinem Lobe kaum etwas Erschöpfenderes sagen, als daß er die ungetheilteste, höchste Achtung, die herzlichste Zuneigung seiner Untergebenen genießt. —

Treten wir aus der schöngebauten, akustisch ziemlich mängelfreien Halle in den großen Gartenraum, welcher dem zuhörenden Publikum bestimmt ist. Der concertkundige auswärtige Besucher wird erstaunen müssen über die außerordentliche Frequenz und den lebhaften, intelligenten Antheil, welchen die anwesende Menge an den Tag legt. War diese Erscheinung am 3. August auch ganz besonders hervortretend, — so haben sich die Lohconcerte im Allgemeinen allsonntäglich stets einer sehr ansehnlichen Zuhörerschaft zu erfreuen. Sehr

begreiflich: der Zutritt zu diesen Aufführungen ist dem Publikum zu einem Entréepreise eröffnet, der an Mäßigkeit von keiner Concurrenz übertroffen werden kann. Das Geheimniß des zahlreichen Besuches ist die beispiellose Munificenz des Fürsten, der jedermann ohne Unterschied den unentgeltlichen Genuß von Kunstleistungen gestattet, deren fortgesetzte Darbietung die erfreulichste Verbreitung künstlerischer Bildung zur Folge haben muß. Die fürstliche Capelle ist vornehmlich und fast ausschließlich zu Veranstaltung dieser großen Hof- und Nationalconcerte in Thätigkeit. — Die segensreichen Folgen eines in seiner Art so einzigen Unternehmens sollen übrigens nicht ausgeblieben sein. Man will die Erfahrung gemacht haben, daß in den letzten Jahren Polyhymnia den lateinischen Spruch: »(ars) emollit mores, nec sinit esse feros« über alle Erwartung hinaus erfüllt habe. Für die Künstlerschaft selbst ist damit ein Publikum gewonnen, dessen Theilnahme sich zu ihren Bestrebungen jedenfalls eher fördernd als lähmend verhält. —

Sichtbar bewegt begann nun die Capelle Liszt's »Préludes«. Hr. Capell-M. Stein hatte den sehr lobes- und nachahmungswerthen Einfall gehabt, nicht blos Orchester, sondern auch Publikum durch die Zeitung und auf dem Programme mit der nothwendigen Erläuterung bekannt zu machen. Wir denken in kurzem dem großartigen Cyklus der symphonischen Dichtungen eine ausführliche Besprechung zu widmen, und wollen daher heute, was auch in beiläufiger Weise nicht angehen und passen würde, uns des näheren Eingehens auf die Composition enthalten. Der Dirigent hatte die Intentionen des Autors in überraschend richtiger Weise erfaßt; der Meister selbst war außerordentlich befriedigt durch die Tempinahme und die Nüancirung der Einzelheiten. So konnte es nicht fehlen, daß die so einleuchtenden und deßhalb vielleicht von einigen journalistischen Dummköpfen verkannten Vorzüge der schönen Einheit und Harmonie in der Form, und des so mannichfaltig reizvollen Wohlklangs, eines so durchgängigen Wohlklangs, wie wir ihn z. B. in Weber's Instrumentation nirgends antreffen, zu allgemein entzückender Anschaulichkeit gelangten. Die Steigerungen waren maßvoll und wohlzielend angelegt. Eine gewisse Befangenheit dem zuhörenden Tondichter gegenüber konnte der Capelle nur zur Ehre angerechnet werden.

Sie verdeutlichte gewissermaßen ganz speciell die große Sorgfalt, welche auf die Einstudirung verwendet worden war; jeder einzelne Musiker hatte seinen Part nach Hause genommen und mit erkennbarem Eifer geübt. Der Erfolg war ein ganz überwältigender; ein lauter Jubel der Zuhörerschaft lehrte, daß vor einer unbefangenen, gutgesinnten Versammlung (wie sie zu den Werken eines der Zeit voraneilenden Künstlers leider meist nur posthum sich einfindet) die Ansprüche des Tonstücks auf Volksthümlichkeit im edlen Sinne jederzeit und überall ihre Geltung erhalten müssen. —

Die Schlußnummer, „Mazeppa" von Liszt, war entschieden der Glanzpunkt des Tages. Diese vielleicht originellste und hinreißendste der symphonischen Dichtungen übte eine wahre Zaubermacht der Wirkung. Hier, wo alle Geister des Orchesters entfesselt werden, war die Aufgabe, Feuer und Schwung mit untadelhafter Sauberkeit und Präcision zu vereinigen, für die Ausführenden eine wahrhaft gewaltige. Aber es schien, als ob mit der Größe der Aufgabe auch die Kräfte, sie zu besiegen, gewachsen wären. Die Ausführung war bewunderungswürdig an lebensvoller Auffassung und technischer Ausdauer. Die Sondershäuser Capelle darf den Ruhm der Initiative ohne die Besorgniß behaupten, in dieser schönen Leistung sobald von einer anderen übertroffen zu werden. —

So schloß zu aller Befriedigung, Freude und Ehre ein musikalisches Fest, geeignet, in dem einsamen Künstler den Glauben wieder zu wecken, daß es hier und da doch noch Ohren und Herzen gibt, die hören, die verstehen wollen und können und das gerechte Urtheil der Nachwelt anticipiren. Hans v. Bülow.

Carl von Holten.[1]

Op. 1. Drei Clavierstücke. — Hamburg, Fritz Schuberth.

Op. 2. Vier Lieder von F. W. Wulff, mit Clavierbegleitung. Ebend.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 45, Nr. 24, den 5. Dec. 1856.]

Die Reihenfolge der Opuszahlen ist nicht immer eine chronologische Wahrheit; es sind uns wenigstens hier und da Beweise des

[1] Geb. 26. Juli 1836 in Hamburg, lebt dort als Musikpädagog.

Gegentheils vorgekommen. Der Leser wird also wohl nichts dagegen haben, wenn wir uns zuerst auf das Op. 2 des jungen Componisten richten, der zwar noch keinen Namen hat, aber keineswegs in die Classe der anonym geborenen Notenmaler gehört: Das Op. 2 ist uns früher zu Augen gekommen und hat uns nur höchst günstige Vorurtheile für ein schönes Talent erweckt, das der Beachtung werth erscheint. Zugleich sehen wir darin eine überzeugendere, reichere Probe der echt musikalischen Natur des Componisten, als diejenige, welche er in den Clavierstücken ablegt. Seiner musikalischen Gesinnung nach gehört er zu den Ausläufern der Schumannschen Richtung. Solcher Gesinnung stehen wir nicht an, das Prädicat „Tüchtigkeit" zu ertheilen. Die speciellere Nüance seines Charakters zeigt einerseits eine gewisse Affinität mit Kirchner und Brahms, andererseits eine Hinneigung zu dem schwärmerischen, leider oft an's Weichliche streifenden Empfinden Karl Eschmann's. Wir sind weit entfernt, mit diesem Signalement den Abspruch von eigener Selbstständigkeit zu verbinden; im Gegentheil, wir hoffen, daß C. v. Holten die gute Meinung von sich hegt, auf der gegenwärtigen Stufe seiner Entwickelung nicht zu beharren gezwungen zu sein. Die Gesänge zeichnen sich durchweg durch eine edle Haltung, durch echt poetische Intention aus. Wir können nichts weiter sagen, als daß wir daran eigentlich nicht das geringste Erhebliche auszusetzen finden. Der Componist ist in denselben sich selbst klar und klar für andere. Was er gibt, ist fertig im besten Sinne des Wortes. Es wäre ihm nur zu empfehlen, sich im Ferneren nicht zu copiren. Was uns in dem Streben besonders angenehm berührt hat, ist die erlangte Fähigkeit, das Gehaltvolle des Gedankens auch mit sinnlich wohlthuendem Ausdrucke zu verbinden. Und dabei ist nichts Gemachtes, Erkünsteltes in den Gesängen; eine erfreuliche Unmittelbarkeit des Schaffens spricht aus ihnen; der Stempel der Distinction ist ein frischer und naiver. Kurz, man darf sich von kritischer Seite her ganz rückhaltslos für das Werk erklären, und wir zweifeln nicht, daß Stimmbesitzer von Geschmack diese Ansicht theilen, dieses Op. 2 verdientermaßen propagiren werden, umsoweniger, als der Tonsetzer gelernt hat, wie die menschliche Stimme zu behandeln, und sich selten eine Ausschreitung der Gesetze der Möglichkeit zu schulden

kommen läßt. Die Begleitung ist natürlich keine Kücken-Gumbert'sche, aber doch recht spielbar und geschmackvoll gesetzt. Hier und da streift sie freilich an Überladung, und der Autor hat sich vor der Gefahr eines wirklich ganz unnützen Nebenthematisiren-Wollens (zu beherzigen ist, was Richard Wagner hierüber einmal äußerte) zu hüten. Wir haben auch in der Polyphonie unsere Dilettanten; der echte Musiker muß hier und da zu verschmähen wissen, was heutzutage mit so leichter Mühe erlernbar ist. Dem uns unbekannten Dichter machen wir ein Compliment über seine musikalischen Verse.

Gegen die Clavierstücke, Op. 1, hätten wir einige Bedenken zu erheben; billigerweise ist aber zuvor dem ehrenwerthen Streben, dem noblen Gepräge der Conception die gebührende Achtung zu zollen. Aber etwas Uniformirtes, Monotones haben die Arbeiten, und die auf Wohlklang gerichteten Intentionen gestalten sich — einestheils durch die Manier der allzuhäufigen Verdoppelung der Melodie in der unteren Octave (im Tenor) — anderntheils durch die gar zu häufige Benutzung der möglichst weiten und nur durch Arpeggirung ausführbaren Accordlagen zu einem so unbequemen Hemmschuh für den Pianisten, daß es mitunter unmöglich wird, sie im Tacte und mit der nöthigen Ruhe und Behaglichkeit zum Vortrag zu bringen. Der Clavierstyl, den Franz Liszt in allen seinen neueren Werken zum Muster aufgestellt hat, möge von Hrn. v. Holten ernstlich studirt werden. Hier ist nichts von jenem krankhaften, unruhig sentimentalen Arpeggiengebrauch zu spüren, welcher das unsaubere Spiel (als ob es dieser Bereicherung des Dilettantismus noch bedurft hätte) und die rhythmische Unverständlichkeit der Ausführung so wesentlich befördert hat. Am meisten hat darunter die „classische" Musik zu leiden. Ein gebrochener Accord ist streng genommen eine Illusion. Wir wollen nicht auf dem Clavier nach einander hören, was wir im Orchester zusammen hören. Freilich müssen Ausnahmen statuirt werden, aber sie dürfen nicht zur Regel erhoben, dem Wesen des Instrumentes fälschlich einverleibt werden. Das Clavier ist einmal keine Harfe. Der Componist wird im Grunde unserem Vorwurfe Berechtigung zuerkennen; er thut es in dem letzten der Clavierstücke bereits, in welchem wir von einem

Ritardando zum andern geschleppt werden — nicht blos im letzten, sondern in den beiden ersten ebenfalls. Ferner haben wir den Mangel claviermäßiger Bewegung zu rügen. Das Instrument bedarf der Figurationen schon zur Stütze in der Erfüllung derjenigen melodischen Zumuthungen, denen es immer nur mit einer relativen Unbeholfenheit gerecht werden kann. Daß in diesem Punkte die praktische Rücksicht den geistreichen Musiker und sogar den Contrapunktisten vergessen lassen müßte, ist eine sehr irrige Behauptung, als unbegründet hinlänglich erwiesen durch Beethoven, Chopin, Liszt, auch Schumann in seiner früheren Periode, Raff in seiner neuesten.

Trotz dieser Ausstellungen wollen wir Holten's Op. 1 nicht für ein besser ungedruckt gebliebenes erklären. Es macht dem Componisten immerhin Ehre, bietet seiner weiteren Thätigkeit gar manchen soliden Anknüpfungspunkt und erscheint jedenfalls werth und geeignet, das Interesse der musikalischen Welt mehr als vorübergehend auf sein Talent zu lenken.

H. v. Bülow.

Heinrich Dorn.[1]

Ein Tag in Rußland.

Komische Oper in drei Acten, nach dem Französischen von J. C. Grünbaum. Musik von H. Dorn.

[Zum ersten Mal im Kgl. Opernhaus zu Berlin aufgeführt am 19. Dec. 1856.]

[Neue Berliner Musikzeitung. Elfter Jahrgang, Nr. 2, den 7. Jan. 1857.]

Die patriotischen Klagen über den Mangel eines guten deutschen Lustspiels, einer guten deutschen komischen Oper sind nicht blos die Privatklagen unserer heutigen Miniatur-Lessinge. Niemand möchte ihnen wohl im Ernste Begründung absprechen. Doch ist zu beklagen, daß die Wortführer der allgemeinen Stimme sich meistentheils mit der unfruchtbaren Wiederholung der Thatsache begnügen,

[1] Geb. 14. Nov. 1804 in Königsberg, seit 1849 Hofopernkapellmeister in Berlin, 1869 pensionirt; von da ab Lehrer und musikalischer Kritiker in Berlin, woselbst 1892 gestorben.

ohne sich die Mühe zu nehmen, Untersuchungen nach den Gründen anzustellen. Freilich bekennen wir gern, daß die aufrichtige Erörterung des „Warum" zu Geständnissen führen müßte, welche die fragmentarische Ehrlichkeit der löblichen Kritiker-Corporation in Verlegenheiten bringen kann. Es gehört eine nicht gerade beliebte Selbstüberwindungspraxis dazu, gewissen durch Gewohnheit theuer gewordenen Stich- und Schlagwörtern plötzlich zu entsagen. So vermeidet man denn gern, das kritische Messer an einen Begriff zu setzen, dessen Hülle einer rücksichtslosen Handhabung nicht lange Stand halten würde, ohne sich als einen wirklichen geheimen Nonsens zu entschleiern.

Eine solche Begriffs-Attrape ist bei näherer Beleuchtung die Redensart „deutsche Oper (!)", „deutscher Styl", wenn man sich ihrer bei Formulirung der Forderungen an ein modernes Kunstwerk bedient. Will man der „deutschen komischen Oper" eine Existenz vindiciren, so hat man hierzu nur das Recht, wenn man dieselbe als eine gewesene erkennt. Und auch in dieser Beschränkung bleibt die Sache immer noch sehr zweifelhaft. Doch kann bei dem bis an die Gränzen des Möglichen (z. B. in den „Finale" getauften Potpourris) ausgedehnten Singspiel Dittersdorf's von dem genannten Prädicate noch ein statthafterer Gebrauch gemacht werden, als etwa bei Mozart's „Figaro". Ist es überhaupt schon an und für sich eine gründliche Verkehrtheit, in der Charakterisirung des Mozart'schen Genius diesem die Fessel anlegen zu wollen, ein Repräsentant deutschen Styls zu sein — in welche Nationalitätsschachtel gehört dann wohl Cimarosa? — so ist es ferner eine ebenso starke Gedankenlosigkeit, sein unsterbliches Lieblingswerk als einem Genre angehörig zu bezeichnen, dessen Natur es weit übersprungen hätte, wenn es überhaupt dahin zu rechnen wäre. Lassen wir einmal grau-kindische Vorurtheile bei Seite, und sprechen wir es aus, daß, so sehr wir Ursache haben, dem Gotte der Tonkunst zu danken, uns die wunderherrliche Musik Mozart's in's Leben gerufen zu haben, nichts desto weniger das meisterhafte Lustspiel des Herrn von Beaumarchais es gar nicht nöthig gehabt hätte, von Herrn Mozart in Musik gesetzt zu werden. Im Gegentheil, die heute noch frische und liebenswürdige Komödie des geistreichen

Franzosen hat dem dramavernichtenden Musikdictator Mozart noch weniger Dank zu sagen, als ihr nicht minder glänzendes Pendant dem, freilich nicht aus Großmuth milderen, sogenannten Schwan von Pesaro. Selbstständige Intriguen- oder Conversationslustspiele können nicht den Stoff reichen, dessen sich der dramatische Musiker zu bemächtigen hat. Sonach hatte die Allianz Dittersdorf's mit seinem Possendichter gewiß eine natürlichere Berechtigung.

In Frankreich, der ausschließlichen und ursprünglichen Heimat des Vaudeville's, das bei seiner größten Ausbreitung, d. h. musikalischen Anschwellung, doch seine nationale Wurzel nicht verleugnet, war der Boden für die komische Oper von vornherein gegeben. Dieselbe erreichte ihre Blüthe, ihren Gipfelpunkt durch das noble Talent Boieldieu's, dessen „weiße Dame" mit Recht noch heut als das Meisterwerk der Gattung gefeiert zu werden verdient. Mit wie viel Glück, oder besser, mit wie viel Tageslohn seine Nachfolger das Geschäft fortzuführen verstanden haben, dasselbe ist schließlich seinem Bankerott immer näher gerückt und Boieldieu's Verdienst und Bedeutung dadurch um eine Folie reicher geworden.

In Deutschland versuchte es der talentvolle Schauspieler Albert Lortzing, den Dittersdorf »redivivus« zu spielen, und es gelang ihm unter günstiger Mitwirkung der „deutschen" Opernzustände mit Glück, wenn auch der traurige Undank der von ihm eine Zeit lang unterhaltenen Bühnen seine Bemühungen schlecht lohnte. In seinem Verfahren erblicken wir Dilettantismus gepaart mit Routine, glücklichen Instinkt mit mangelhafter musikalischer Bildung. Seine löbliche Naivetät war die des reproducirenden Componisten. Es gebrach ihm gänzlich an Styl. Die Succesſe der nachboieldieu'schen französischen Oper begeisterten ihn zur Nachahmung des darin üblichen gefälligen Mode-Jargons; andererseits hatte die damals noch nicht selig entschlafene deutsche Capellmeister-Oper, die nach Weber's Tode zu vegetiren begann, mit ihrem nationale Allüren heuchelnden Charakter und lederner Pedanterie ihre schädlichen Einflüsse auf seine musikalische Erziehung geübt; endlich verführte ihn der Anblick des heutigen Theaterpublikums zu dem Streben nach einer saloppen, trivialen Popularität, deren Reiz ihm selbst durch das Gegenmittel der Bekanntschaft mit dem ästhetisch reinlichen

Mendelssohn in Leipzig nicht ertödtet werden konnte. Das Zusammenwirken dieser zum Theil ihn entschuldigenden Verhältnisse hinderte eine Veredlung seiner künstlerischen Intentionen, erzeugte die Stylvermengung in seiner musikalischen Sprache, welche den gebildeten Musiker heute nach kurzer Zeit schon mit Widerwillen erfüllen darf. Dennoch kann dem unermüdlichen Arbeiter die Achtung nicht versagt werden, welche die Kritik seinen Versuchen selbst bei Lebzeiten gezollt hat und welche der relative Werth derselben hauptsächlich dadurch beanspruchen mag, daß Lortzing bei der Auswahl seiner Stoffe und Bearbeitung seiner Textbücher ein verständiges Verhältniß zum Componisten zu wahren suchte.

Unserer Meinung nach wäre die Kritik auch verpflichtet, eine ganz so ermuthigende und entgegenkommende Haltung bei jedem neueren Versuche zu beobachten, welcher in der ehrlichen Illusion, einen Beitrag zur Abhülfe des Mangels an deutschen komischen Opern zu liefern, entstanden ist. Herrn Capellmeister Dorn's neue Oper, mit welcher wir uns jetzt beschäftigen wollen, steht, wie wir es erwarten konnten, auf einer höheren Stufe, als selbst die werthvolleren der Lortzing'schen Opern und scheint uns somit eine freundlichere Aufnahme verdient zu haben, als ihr in der ersten Vorstellung auf der Berliner Hofbühne zu Theil geworden ist. Doch wem ist wohl unbekannt, was es mit dem Hazardspiel einer ersten Opernvorstellung für eine Bewandtniß hat? Hat der Componist doch selbst von Seiten der routinirtesten Recensenten die Genugthuung erhalten, daß sich ihr Urtheil nach der zweiten Aufführung zu seinen Gunsten umgewandelt und rectificirt hat! Beweis genug von der gewonnenen Einsicht, daß man anfangs Anforderungen einer Befriedigung gestellt, welche das ganze Genre, dem man neues Leben gewünscht, gegenwärtig nicht mehr zu bieten vermag, Beweis, daß man Unrecht hat, Ansprüche zu erheben und Grundsätze mit diesen aufzustellen, wenn man nicht auch den Muth besitzt, die letzten nothwendigen Consequenzen daraus zu ziehen, — eine Mühe, welche das allgemeine künstlerische Bewußtsein seiner Zeit schon verrichten wird, und zwar mit größerer Strenge und Schärfe, als es der Einzelne noch vor der Hand wagen darf, wenn er nicht einem störenden Unwillen über sogenannte „destructive Tendenzen" anheimfallen mag.

Wir begnügen uns, die neue Dorn'sche Oper unter dem Gesichtspunkt aufzufassen, welcher bei den bestehenden Theaterverhältnissen maaßgebend erscheinen kann. Sie reiht sich seinem auf verschiedenen Bühnen mit Erfolg gegebenen „Schöffen von Paris" an und darf sich vielleicht noch wesentlichere Beachtung versprechen, da sie den erfreulichen Beleg gibt, daß der Autor nicht stehen geblieben ist. Jedenfalls vermag sie den deutschen Theaterdirectionen als eine recht annehmbare Prolongation des seinem Verfalltage nahen Wechsels des ganzen Genre's erscheinen, und da die Herstellung nur mäßige Anstrengungen erheischt, braucht der Componist um die wünschenswerthe Verbreitung nicht zu sorgen. Selbst die für die Totalwirkung nicht unwesentlichen Tanzdivertissements des letzten Actes — für unser von den Speculanten an der Seine her verwöhntes Publikum ist nachgerade eine Oper ohne Ballet zu einer Unmöglichkeit geworden (untrügliches Zeichen für die Zukunft der Oper!) — sind auch auf kleineren Bühnen mit leichter Mühe in Scene zu setzen. Verhehlen dürfen wir uns freilich nicht, daß der Componist die Kräfte seines mannichfaltigen Talentes in einzelnen Partieen noch mehr hätte concentriren können; unsere Achtung vor der Fähigkeit desselben steht höher, als daß wir das, was er uns gegeben hat, für das Beste halten, was er zu geben vermocht hätte. Andrerseits finden wir in dem Werke Vieles, was die Mühe einer erneuerten Durchsicht und Durchsichtung rechtfertigen würde, wenn wir auch überzeugt sind, daß wir von keinem der ehrenwerthen lebenden Collegen des Herrn Capellmeister Dorn Vorzüglicheres hätten erwarten können. Das beliebte Mittel der Umarbeitung mit Rothstift und Buchbinderkünsten würde allerdings nicht genügen; die Kürzungen, welche die zweite Aufführung des Werkes charakterisirten, erschienen uns mit ziemlicher Flüchtigkeit angebracht zu sein.

Es schweben uns aber andere, musikalisch wichtigere Elemente vor, welche der Componist auszumerzen sich veranlaßt sehen möchte. Dahin gehören eine Anzahl peinlicher Reminiscenzen aus unterschiedlichen großen und kleinen Opern alter und neuer Zeit, welche den wohlgesinnten Hörer um so mehr verstimmen, als der Componist so häufig recht Originales und Selbstständiges geliefert hat. Es gehört noch keine specielle Jagdliebhaberei dazu, um den Fang der

genannten Beobachtungen zu thun, deren Aufnotirung wir uns übrigens an dieser Stelle gern enthalten. Dagegen finden wir es unbillig, gegen das Quodlibet in der ersten Scene des zweiten Actes zu polemisiren, das wir am Platze finden und das durchaus nicht der Entschuldigung durch Mozart's Vorgang im zweiten Finale aus „Don Juan" bedarf. Ferner könnten einige ganz unnütze Ensemblestücke, welche den Gang der Handlung aufhalten und, wie z. B. die Repetition des „Frühstücksduettes" oder das Quartett (S. 14 des Textbuches) der zwei Bässe und Soprane, nicht zu den glücklichsten musikalischen Inspirationen zu rechnen sind, bequem fortbleiben; hingegen — müssen wir wieder sagen — hat der Ausfall des ersten Tischlercouplets in der Introduction und des ganz charmanten Knutenliedes im zweiten Acte nicht nur keinen Zweck, sondern beraubt die Oper zweier guter Situationsnummern. Die theilweise moralische (oder ästhetische?) Empörung einiger guten Bürger über das letztgenannte Stück wußten wir uns anfänglich ganz und gar nicht zu erklären, bis wir endlich auf die Vermuthung kamen, daß eine Kränkung culturhistorischen Bewußtseins darin enthalten sei. Wir erinnern uns jetzt, daß die Knute in Rußland seit geraumer Zeit gar nicht mehr existirt. Wie vergleichsweise in unserem Orchester die alte Oboe di caccia durch das Corno inglese ersetzt ist, so hat auch der russische Strafcodex seine Instrumentation modernisirt, und die classische Knute hat einem romantischen Dinge Platz gemacht, das wir mit möglichst annähernder Orthographie in seiner sinnlichen Letternerscheinung dem deutschen Leser als: Pliätj präsentiren. Wir enthalten uns der Entscheidung über die Sangbarkeit des Wortes.

Das Sujet des Libretto's ist in diesen Blättern bereits besprochen worden[1]. Wir wollen uns nicht länger dabei aufhalten, als nöthig, und nur im Allgemeinen bemerken, daß es nicht zu den schlechtesten

[1] Ein russischer Fürst bekehrt seine launenhafte, unverträgliche junge Frau zum Frieden, indem er sie glauben macht, ein Tischler zu sein, sie zwingt, ihr ungewohnte häusliche Arbeiten zu verrichten u. s. w., nach welchen Prüfungen es vorerst zur Scheidung zu kommen droht; aber die zuletzt durchbrechende Neigung der jungen Fürstin löst die Konflikte.

seiner Art gehört, wie von einem Dilettanten des Faches u. a. m. behauptet wird. Die Idee ist nicht neu, das mag wahr sein; sie ist aber weder undramatisch noch unmusikalisch. Das Thema von „der Widerspänstigen Zähmung" gehört zu denjenigen, die sich schon auf eine interessante Weise variiren lassen, und wir glauben nicht, daß ein älteres Lustspiel von C. Blum, welches den nämlichen Stoff behandelt, den Zuschauern von heute in lebhafter Erinnerung geblieben ist. Die Bearbeitung des Herrn Grünbaum ist eine recht gewandte und verständige zu nennen. Der Gang der Handlung ist fließend, die Scenenfolge mit sachkundiger Hand geordnet, die Situationen sind musikalisch, was die Hauptsache ist. Wir begegnen keiner jener elenden Einlagen, welche unintelligenten Componisten die Gelegenheit zur Anfertigung von Trink-, Jagd- und sonstigen Liederlichkeiten darreichen. Auch die Verse sind, mit Ausnahme gewisser abgestandener Opernphrasen, die ein gescheuter und geistreicher Mann, wie Herr Dorn, vor der Composition hätte herausstreichen können, meist erträglicher geformt, als die, welche wir in der Regel für die Verausgabung von fünf Silbergroschen zu lesen gestraft werden. Die Abwesenheit des Dialogs hat uns mit Behagen erfüllt. Der Componist hat durch die vortreffliche Handhabung der Declamation und die interessante Rolle, welche er dem Orchester während des Recitativs ertheilt, das, wo es immer angeht, in den lyrischeren Momenten arioser Natur wird, die Klippe günstig vermieden, welche die parlando-Recitative im „Don Juan" mit Recht scheitern macht. — Was die Charaktere anlangt, so hätte Herr Grünbaum freilich es sich einige Anstrengung mehr kosten lassen können. Die Hauptperson ist, was man verfehlt nennt. Der junge Graf, welcher seiner jungen Gräfin die Komödie ihrer Besserung aufführt, erscheint uns nach seinen Äußerungen in der Oper kaum capabel, einen Plan wie den seinigen erfinden und durchführen zu können. Ein gewisser Petruchio-Anstrich hätte ihm nichts geschadet. Dagegen gibt er sich so von Zärtlichkeit besessen, daß man ihn eher für einen unschuldigen Mitspieler als den Autor seiner Komödie zu halten versucht ist. Der Dis-Grazioso des Stückes, der Intendant Kulikoff, hätte seinerseits eine pikante humoristische Färbung vertragen können, welche hauptsächlich dadurch zu erreichen

war, daß man ihn in eine Verlegenheitssituation verwickelte. Im Uebrigen wollen wir Herrn Grünbaum ungerötschert lassen.[1]

Wir gehen an die Musik, die in der Hauptsache ein lobenswerthes Streben nach Einheit des Charakters zeigt, selten an die Gränze außerhalb der guten musikalischen Gesellschaft, wo das Reich eines beliebten Theatercomponisten beginnt, streift, dagegen aber häufig, namentlich in den ernsteren Stellen, einen schönen geläuterten Aufschwung nimmt. Die Instrumentirung ist von sämmtlichen kritischen Stimmen gelobt worden; mit Recht; namentlich hat der Componist in Tonmalerei ganz originelle und glückliche Einfälle gehabt. Dagegen hätte das Orchester an einigen Stellen noch duftiger und discreter auftreten können; die Verwendung der Holzbläser (Hoboen und Flöten besonders) in den tieferen Lagen führt häufig zu dickeren Farben, als nöthig wäre. Das melodische Element ist mannichfaltig, aber nicht immer prägnant vertreten. Ganz einverstanden sind wir mit dem harmonischen. Es thut wohl in einer Zeit der Ohrenverweichlichung durch die Mendelssohnianer kräftige und gesunde Folgen zu hören, wie sie uns Herr Dorn gibt. Was die Rhythmik jedoch anlangt, so bemerkten wir Monotonie, und eine allzu germanische Behaglichkeit, so daß uns bisweilen vorkam, als ob eine Intention vorhanden gewesen wäre, recht bequem für diejenigen Dirigenten zu schreiben, welche unter dem Namen „Tacthacker" berüchtigt geworden sind. Die formelle Factur documentirt überall den im guten Sinne routinirten vielgewandten Meister. —

Die Balletfuge (im letzten Acte) ist eine Erfindung, zu der man Herrn Dorn allgemein gratulirt hat. Dies Stück ist vortrefflich gearbeitet, hat ein sehr eindringliches Motiv, und Herr Taglioni hat sich seiner Aufgabe, dem doppelten Contrapunkt auf die Beine zu verhelfen, mit Ehren entledigt. Wir haben da zum ersten Male wieder eine Balletmusik gehört, an der sich auch der Musiker von Fach erfreuen kann. Ein russisches Nationallied ist, namentlich für das Vocale, meisterhaft instrumentirt. Doch hat uns der begleitende Tanz eine weise Verordnung der Polizei gegen das Kinderballet in's Gedächtnis gerufen. Der nationale (kleinrus-

[1] Anspielung auf den damals angesehenen Kritiker H. Th. Rötscher (1803—1871).

sische) Schlußtanz ist in der Ausführung verfehlt. Es mangelte dieser Tarantelle des Nordens die erforderliche, ganz dem neapolitanischen Taumel analoge Steigerung im Tempo. Ferner waren die Costüme gänzlich unrichtig, halb polnisch, halb tartarisch, halb russisch, was kein gutes Zeugnis für das ethnographische Gewissen des Garderobiers ausstellt. — Der kurze Schlußchor ist inoffensiv, doch muß ein Appell an das Publikum „man muß gestehn, ein Tag in Rußland war recht schön!" für einen groben Mißgriff erklärt werden. Zu Calderon's Zeit war das selbst in der Tragödie gestattet; unsere Sitten erlauben das heute nur noch etwa auf Familientheatern. —

C. V. Alkan.[1]

Douze Études pour le Piano en 2 Suites, Op. 35.
Berlin et Posen, Bote & Bock.

[Neue Berliner Musikzeitung. Elfter Jahrgang, Nr. 35, den 26. Aug. 1857.]

Alkan ist ohne Frage der bedeutendste Repräsentant des modernen Clavierspiels in Paris. Daß man von ihm in Deutschland bisher so wenig Notiz genommen, ist betreffs des nicht wanderlustigen Virtuosen und des festetablirten Lehrers kein Wunder; was jedoch seine Compositionen anlangt, so hätte er schon ein wenig mehr Beachtung verdient, als er noch bei uns gefunden hat, da er kein Neuling eben mehr ist. Wir können es mit Recht beklagenswerth nennen, daß, während jährlich Massen werthloser französischer Fadaisen und Seichtheiten in Deutschland importirt und verbreitet werden, ein seinen Zeitgenossen Liszt und Chopin in dem Fache zwar nicht ebenbürtiger, aber in dieser Schule jedenfalls einen ehrenvollen Rang einnehmender Künstler den meisten deutschen Musikern fast kaum dem Namen nach bekannt ist. Zwar haben einige deutsche Handlungen (Schlesinger und Schott) mehrere seiner Clavierwerke edirt; doch ist er dem eigentlichen musikalischen Markte leider noch ziemlich fremd und fern geblieben. Es darf der Verlagshandlung des Herrn Bock zum Verdienste angerechnet werden, sich des gescheidten

[1] Morhange, genannt Alkan, geb. 30. Nov. 1813 zu Paris, wo 29. März 1888 gestorben.

Einfalls schuldig gemacht zu haben, von dem vorliegenden größeren Studienwerke zuerst eine deutsche Ausgabe zu veranstalten. Dasselbe ist in Frankreich bereits seit länger als einem Decennium allgemein verbreitet und gewürdigt. —

An welches Publikum appellirt das Werk? — so möchte die nächstliegende Frage des sich orientiren wollenden Lehrers vielleicht lauten. Die Frage ist schwer zu beantworten, präcis und bündig eigentlich gar nicht. Strebenden Virtuosen von Fach wird damit ein werthvolles Geschenk geboten, aus dem sie nach Lust Stoff zu technischer Weiterbildung und recht wohl auch zu verhältnismäßiger Erweiterung ihres musikalischen Horizontes, also doppelte Belehrung schöpfen können. Eine von den verschiedenen Species der Übung, welche Alkan präsentirt, ist gewiß Jedem derselben, auch dem von sich Eingenommensten, wenn nicht unbekannt, doch gewiß weniger cultivirt geblieben. Lernen kann Jeder daraus — schwerlich spielt Einer, außer dem Meister der Meister, sämmtliche Etüden a vista, und es wäre also zu weit gegangen, würde behauptet, ein wirklicher, nicht geheimer Clavierspieler müsse nothwendiger Weise sich durch die Bepflügung dieses Etüdenfeldes urbar gemacht haben. [?]

Was den lieben Dilettantismus anlangt, der bei der gegenwärtigen Geschmackstemperatur sich vor Allem zur möglichst mühelosen Malträtirung des „Classischen" berufen glaubt, neben welchem gewissermaßen und als Erholung von der Heuchelei das Frivol-Gemeine gehegt wird, — so muß die Anfrage verneint werden, ob der Componist das geeignete Material offenbare, an dem scheußlichen Heerde dieser Classe als willkommener Gast sich einzuschmeicheln. Weit eher wird er bei den Naiven — mit Naivetät ist stets eine Art Wißbegier verbunden —, die weniger darauf sehen, ob sich mit dem den Autornamen tragenden Titelblatte renommiren oder paradiren läßt, Zutritt erhalten. So zahlreich diese andere Classe in Frankreich vertreten ist, wo das Ohr im Allgemeinen geringerer Bildung, wenn auch nicht immer geringerer Empfänglichkeit sich erfreut, so sehr scheint sie gegenwärtig in Deutschland durch die Cholera der unbefugten Kritikmacherei eingeschmolzen zu sein. In Paris werden die Alkan'schen Etüden trotz ihrer zum Theil außerordentlichen Schwierigkeiten unendlich viel gespielt, meistens wohl mit haar-

sträubendem Leichtsinn, hier und da gewiß mit vorzüglichem Erfolg für den Mechanismus der Hand. Und mit Rücksicht hierauf zunächst wünschten wir dem Werke möglichste Verbreitung unter jenem gebildeten Dilettantismus, der die classische Askese nicht so weit treibt, auf die Erlernung aller, modernen Ansprüchen gewidmeten, Fertigkeit (Virtuosität) zu verzichten. Wir gestatten uns diesen Wunsch an unsere Herren Collegen im Lehrerberufe mit einem gewissen rinforzando zu richten, indem wir nicht zweifeln, daß er getheilt werde, sobald man sich, wie Schreiber dieses, von der Vortrefflichkeit derselben überzeugt haben wird.

Wir haben bereits angedeutet, daß wir in Alkan's Op. 35 eine wesentliche Bereicherung der Clavierlitteratur erblicken. Mit dieser Behauptung wäre natürlich zugleich zu beweisen, daß damit eine noch vorhandene Lücke in dem technischen Entwickelungsgange auszufüllen ist, welchen der sich zu den gesteigertsten Aufgaben des heutigen Claviervirtuosenthums vorbereitende Spieler zu nehmen hat. Ohne uns der pedantischen Prätension hinzugeben, mit dem Folgenden absolute Normen für eine solche fortschreitende Entwickelung aufstellen, ohne eine allgemein gültige Richtschnur dictiren zu wollen, müssen wir uns doch gestatten, unsere Privatansicht darüber, wie wir dieselbe auch zu prakticiren pflegen, in kurzen Worten aufzustellen. Zugegeben also, daß Einer ein vortrefflicher und recht vielseitiger Spieler werden kann, der sich in seinen Lehrjahren etwa ausschließlich von den Materialien des verewigten Meisters Czerny gesäugt und genährt hat. Nur das Eine möchten wir bezweifeln, daß bei solcher Erziehungsmethode die technische Ausbildung Hand in Hand und gleichschreitend mit der geistigen gefördert werden könne. Jenes hochwichtige, das man „Geschmack" nennt, und um welches es gar schlimm stände, wenn es nicht erlernbar wäre, würde vollkommen uncultivirt bleiben. Wenn man das Princip der Untrennbarkeit des Technischen und Geistigen anerkennt und adoptirt, wird man die Nothwendigkeit herausfühlen, daß nicht todte, abstracte Theoreme, sondern nur die Theorie in ihrer Gestaltung zu lebensvoller charakteristischer Blüthe, in ihrer Erhebung zum Kunstwerke die entsprechenden Dienste leisten kann. Hiernach würde sich von dem Elementaren an ungefähr folgende Stufenfolge der Studien

ergeben, in der die Namen der einzelnen Componisten zugleich kennzeichnend als Spitzen der verschiedenen Epochen des Clavierspiels gewissermaßen Abschnitte und Stationen bilden.

J. B. Cramer, dessen Etüden recht eigentlich „l'indispensable du pianiste" — genannt werden mögen. — Gleichzeitig oder vielleicht noch früher sind Stephen Heller's höchst verdienstliche und dankenswerte Übungsstücke Op. 46 anzuwenden, etwa auch Alois Schmitt, dessen Etüden das erste technische Studium eines sehr bedeutenden Clavierspielers — Felix Mendelssohn — gebildet haben.

Clementi's Gradus ad Parnassum[1] mit dem Prologe seiner Préludes Exercices, ebenso unentbehrlich, als das vorhergehende Werk, bildet gewissermaßen eine Einführung in das polyphone Genre und kann sich daran die erste Bekanntschaft mit J. S. Bach knüpfen.

Moscheles vierundzwanzig Studien, aus denen im Verein mit Clementi sich das construiren läßt, was als das Vorzügliche und Eigenthümliche der durch Hummel charakterisirten Periode des Clavierspiels gelten mag. Durch Moscheles gelangt man bereits auf den im besten Sinne modernen Boden, und wir glauben nicht, daß dies durch irgend eine andere Vermittelung zu ermöglichen wäre.[2]

Jetzt scheint uns nun aber eine Brücke zu fehlen, welche den Sprung auf Chopin anbahnt. Sie fehlt aber nicht, sondern ist

[1] „Auswahl und Bearbeitung von Carl Tausig" rät Bülow 10 Jahre später in seiner Ausgabe der Cramerschen Etüden. (Universal-Edition, Wien.)

[2] „Moscheles' Op. 70. 24 Etüden, ein in Norddeutschland mehr als im Süden verbreitetes Werk, welchem das Prädicat ‚classisch' unbedingt gebührt." Diese Bemerkung stammt ebenfalls aus der oben genannten instruktiven Ausgabe, wo in einer Tabelle der technische Studiengang, welchen Bülow in seiner Lehrerpraxis bewährt gefunden hat, dargestellt ist. Außer den bereits hier angeführten Werken nennt er:

1. Ausgewählte Etüden aus Henselt's Op. 2 u. 5.
2. Haberbier's Études-Poésies.
3. Ausgewählte Stücke von Moscheles: Charakteristische Etüden, Op. 75 und zum Schluß, vor den hier besprochenen Etüden von Alkan:
4. Ausgewählte Etüden und Präludien von Rubinstein.

leider nur Wenigen bekannt. Hier darf Keßler,[1] — mit seinen vier Heften Etüden dringend empfohlen werden. Durch diese kann man zu jener Ausdauer, Energie und Schnellkräftigkeit des Anschlags gelangen, welche im weiteren Verlaufe zu einer unabweisbaren conditio sine qua non ultra wird. Seine Etüden sind weit weniger anmuthige Salonstücke, wie die Moscheles'schen, harmonisch und melodisch, aber interessant genug, um den Geist an den lebhaft beschäftigten Mechanismus zu fesseln. Sie sind von verhältnißmäßig größerer Länge und die beharrliche Durchführung einer und derselben Figur, d. h. also die angreifende — aber z. B. durch die interessante harmonische Struktur nicht erschlaffende — Ermüdung ist es hauptsächlich, mittelst welcher die Biegsamkeit und Geschmeidigkeit der Hand auf eine höhere Stufe geführt werden soll. „Saepe cadendo".

In ähnlicher Weise fehlt nun von Chopin, über den hier nicht der Ort weiterer Auslassungen sein kann, eine gewisse Übergangsstufe zu einigen der Henselt'schen und vor Allem zu den Liszt'schen großen Etüden. Und hier, glauben wir, dürfte Alkan's Op. 35 die geeignete Stelle einnehmen. Er ist in diesem Bezug eine Art Pendant zu Keßler, aber eben einen Gradus ad Parnassum weiter. Hier geht es, um hausbacken zu reden, im Sturmschritt auf das Ziel jenes orchestralen Concertstyles los, dessen Repräsentant Franz Liszt ist und der jedenfalls mehr als eine bloße Nebenergänzung zu dem edlen Salonstyle Chopin's bildet. Was Theodor Kullak in seiner vortrefflichen Octavenschule nach einer speciellen Richtung hin angebahnt hat, wird von Alkan auch nach anderen Seiten hin ausgebeutet.

Die charakteristische Bedeutung, welche wir hiermit Alkan's Etüden in Kurzem angewiesen haben, ist nun durchaus nicht so zu fassen, als ob für deren Benutzung apodiktisch die Voraussetzung zu gelten habe, der Spieler müsse sämmtliche Stadien des eben angedeuteten Entwickelungsganges durchschritten haben. Das vorliegende Werk mag in jedem Stadium mit Erfolg angewendet werden können, ob der Spieler sich durch Chopin bereits hindurchgearbeitet habe oder nicht. Hier kann eben immer nur der einzelne Fall entscheiden. Wie der

[1]) Vergl. S. 58—61.

homöopathische Arzt an dem Kranken, nicht an der Krankheit das Object seiner Thätigkeit findet, so muß der gewissenhafte Clavierlehrer nicht das Clavierspiel als abstracten Begriff, sondern die concrete Erscheinung des clavierspielenden Individuums zum Gegenstande seiner Beobachtung und Behandlung machen. Auf den hundert Seiten der Alkan'schen Etüden dürfte sich aber, wie schon im Anfang bemerkt worden ist, für jeden Spieler ohne Ausnahme des Instructiven und Anregenden Manches vorfinden.

Als Claviercomponist — den sogenannten Musiker nehmen wir inclusiv hinzu — gehört Alkan nun den sogenannten französischen, den Romantikern überhaupt an. Seine Phantasie hat nichts Pygmäenhaftes, sie neigt sich vorzugsweise dem Großartigen, ja bis über die Gränze des Kolossalen zu. Einigen wird er muthmaßlich sogar allzu cyclopenhaft erscheinen. Aber daß der Polyphem auch tüchtig polyphon sein kann, geht z. B. aus der neunten Etüde hervor (Cis dur), namentlich aus dem mit sehr bedeutendem Aufwande von Geist und Scharfsinn durchgearbeiteten Trio canonico. Verschiedene seiner sonstigen Styleigenthümlichkeiten, die ein ziemlich nationales Colorit documentiren, die hier und da von ihm mit sehr bewußter Absicht angewandten Quinten- und Octavenfortschreitungen, (für die man endlich aufhören sollte, das blödsinnige Epitheton der „verbotenen" zu gebrauchen, das gelehrtthuende Ignoranten erfunden) werden nicht verfehlen, diesen oder jenen Spieler anfänglich antipathisch zu befremden, resp. abzustoßen. Bei gutem Willen aber und der Fähigkeit, an dem „persönlichen Geiste" nach und nach Theil nehmen zu können, wird diese Antipathie nur transitorisch sein und bald einer vorurtheilsloseren Beurtheilung Platz räumen. Liebhaber des „genre ennuyeux" werden allein der Befriedigung entbehren. An rhythmischer Lebendigkeit (die letzte Octavenetüde im $\frac{10}{16}$-Takte hat bei aller Neuheit etwas so fließend Natürliches), an reizvoller, zum Theil sehr langathmiger, fast immer distinguirter Melodik, an überraschender Neuheit in Figurationen und vor Allem in Klangeffecten ist so großer Reichthum vorhanden, daß auf zahlreiche Freunde zu rechnen ist. Es verlohnt sich der Mühe, die einzelnen Stücke der Reihenfolge nach wenigstens flüchtig durchzugehen.

No. 1 des ersten Heftes ist eine sehr nützliche Legato-Studie im

ruhigen Tempo. Beide Hände sind gleichmäßig, wenn auch abwechselnd bedacht. Die Übungsfigur ist zweistimmig; eine gehaltene und eine bewegte Stimme zugleich zu führen, wird der Unabhängigkeit der einzelnen Finger wesentliche Dienste leisten. Das Stück ist nicht schwer und kurz. In No. 2 begegnen wir einem Exercitium, das wir sonst noch nirgends angetroffen. Je drei Noten des Motives wiederholen sich im Sechsachteltakt und zwar im Verhältniß von p. zu pp. — die dritte wird ausgehalten, und erschwert so den Eintritt der Repetition. Wir möchten sie „Echo-Etüde" nennen. Die Form des Stückes ist sehr lobenswerth und wird vortrefflich abgeschlossen durch eine Stretta $\frac{2}{4}$, in welcher die linke Hand Gelegenheit hat, ihre Octavenfertigkeit zu prüfen. No. 3 und 4 sind ganz überaus reizende Musikstücke, die sich vorzüglich zum Vortrag eignen und entschieden Furore machen können. Beide sind sehr melodiös und behandeln das Tremolo, die zweite in sehr origineller Weise mit wechselndem Fingersatze auf je zwei Tönen. Wir müssen uns hierbei auf kurze Bemerkungen beschränken, wenn nicht Noten-Beispiele nöthig werden sollen. Die rechte Hand spielt dabei die Hauptrolle, doch ist die linke genügend berücksichtigt und der ganze Claviersatz musterhaft. Für geringere Ausdauer ist Gelegenheit zu Schnitten gegeben. No. 5, eine Art Octavenstudie, wird ebenso in der Überschrift als dem Inhalte frappiren. „Allegro barbaro", das klingt sehr romanesk! Sie ist in Variationenform mit Alternativsätzen geschrieben. Unserem Privatgeschmacke sagt sie sehr zu, große Eigenthümlichkeit wird Niemand in Abrede stellen, kann es schon deßhalb nicht, weil sie aus einer selten gepflegten alten Tonart geht, der lydischen mit der übermäßigen Quarte. So kommt es denn, daß das dem F dur vorgezeichnete ♭ unerbittlich consequent in der Verkleidung des ♮ also als h erscheint.

Die letzte Etüde des ersten Heftes ist bedeutend schwierig, obwohl nicht lang. Abwechselnd von unten und von oben in gleichmäßigen Sechszehnteln arpeggirte Octaven mit dem sehr ersprießlichen Fingersatze $^{4}{}_{1}{}^{2}{}^{5}$ bilden die Übungsfigur, mit deren Hülfe ein sehr anmuthiges und eingängliches, auch sehr fein harmonisirtes melodisches Motiv construirt ist. Sie eignet sich ebenfalls zum Vorspielen.

Das zweite Heft, um zwanzig Seiten stärker als das erste,

liefert im Ganzen noch weit bange machendere Beiträge zur höheren Finger-Gymnastik. Hier muß vergleichsweise der Spieler schon ohne Balancirstange agiren können. Die erste Etüde ist eine Art Phantasiestück in drei Sätzen, deren mittelster einiges Wüste bringt. Wir möchten glauben, der Componist habe sich dazu eine Art Vorwurf genommen wie in der dritten Abtheilung der Pastoralsinfonie. Anstatt des Gewitters handelt es sich hier aber um eine Feuersbrunst, wenn wir nicht sehr irren. Wenigstens glauben wir mit Bestimmtheit die Sturmglocke zu hören, die ein gemüthliches Duettino unterbricht. Nach dem ziemlich andauernden Feuerlärm, zu dem sich nach und nach auch etwas Gewitterartiges, Blitzeschleuderndes zu gesellen scheint, und in welchem — der Componist verüble es uns nicht — unnöthig viel Wasser zu Löschversuchen aufgefahren wird, Cantica, eine Art Dankgebet, der wir ebenfalls nicht viel Geschmack abgewinnen können. Mit Ausnahme der ersten fünf Zeilen, die eine hübsche Romance sans paroles abgeben können, rathen wir aufrichtig dem Spieler, einen Sprung bis Seite 18 zu thun, wo ihn eine ebenso nützliche als gesangvolle Etüde (Asdur — Lento appassionato) erwartet, von der er zur Veredlung seines Anschlages viel zu profitiren vermag. Jede der beiden Hände hat eine zweistimmige Figur — erst vereinzelt, dann zusammen auszuführen — in welcher eine getragene Melodie von dies- und jenseits dieselbe umspielenden rascheren Staccati begleitet wird, so daß der Zweck der Übung darin besteht, Ruhe und Bewegung zu vereinigen, indem der Mittelfinger auf der Taste ruht, während die äußeren Finger in Wendungen nach beiden Seiten hin gemäßigt auszuschweifen haben. Das Notturno ist sehr graziös und melodisch. — No. 9 haben wir schon erwähnt, eine Octaven- und Doppelterzen-Übung von besonderer Nützlichkeit durch die Inanspruchnahme der Obertasten, an und für sich eine Art Scherzo und ein ganz vortreffliches Clavierstück, voll Kraft, Schwung und Witz. No. 10 bietet ein sehr phantastisches Gebilde aus dem Wechsel langsamer und sehr bewegter Sätze bestehend. Wir ziehen die letzteren musikalisch bei weitem vor, auch verfolgen sie allein den Etüdenzweck. Viel und eigenthümliche Einbildungskraft ist übrigens darin nicht zu verkennen. In dem Trauermarsch am Schlusse findet sich eine ganz merkwürdige Behandlung des

Instrumentes und ein tiefes Gefühl ist ebenfalls nicht abzusprechen. Doch ist es eine Aufgabe, etwas ganz Verständliches aus dem Vortrag zuwege zu bringen, da der Componist seine Absicht nicht durch ein erforderliches Programm kund gegeben. Die vorletzte Nummer ist wiederum eine sehr werthvolle Gabe. Die Übung selbst gehört zu den noch nicht so dagewesenen. In der gleichmäßigen Bewegung von dreistimmigen Accorden in Achteltriolen soll eine melodische Mittelstimme fortwährend hervorgehoben werden. Bei dem ruhigen Verharren der Begleitung und der Bewegung der Melodie ist diese Mittelstimme natürlich auch abwechselnd Ober- oder Unterstimme, so daß die verschiedene Nüancirung sie allein erst an's Licht der sinnlichen Wahrnehmung führen kann. Geläufigkeit und Fingerfertigkeit werden sonach dadurch nicht befördert, wohl aber Geduld geübt und wie der Anschlag des Spielers, so sein Gehör verfeinert und geschärft. Als Musikstück betrachtet zählt diese Nummer ebenfalls zu dem Gelungensten; es findet sich sehr und viel Schönes darin. Physische Anstrengung erheischt die Ausführung gar nicht: Kopf und Nerven werden allerdings animirt sein müssen. Die zwölfte und letzte Etüde ist ein höchst glänzendes und dankbares Bravourstück; sie könnte in der genannten Kullak'schen Octavenschule placirt sein. Der fünftheilige Rhythmus ist höchst frisch und interessant; die Vertheilung der Octavenbewegung in die beiden Hände sehr praktisch und verhütet übermäßige Abspannung. Das Trio in Amoll bildet zu dem hellen Edur einen glücklichen Contrast und macht eine originelle Wirkung.

Wir würden uns über das Alkan'sche Werk kürzer gefaßt haben, wenn wir nicht gefaßt gewesen wären, Vorurtheilen zu begegnen, die dem Componisten, d. h. der Verbreitung seines Werkes, dessen Nutzen auch die dümmste Gallophobie nicht wird ableugnen können, hinderlich sein möchten. Indem wir den einzelnen Musiker auf sein aus Kenntnis der Sache zu schöpfendes gesundes Urtheil verweisen, machen wir schließlich noch auf einige andere Werke Alkan's, sein Saltarello, seine Präludien, Märsche, Serenaden und Notturni aufmerksam, die gewiß nicht zur Spreu unter den modernen Originalcompositionen für das Piano zählen, weniger als manches Andere.

Nomina sunt odiosa..

Hans v. Bülow.

Das Litteratenthum „mit Gewalt" in der Musik.[1]

(Erste Abfertigung.)

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 47, Nr. 22 u. 23, den 27. November und 4. December 1857.]

Nicht ein engherziger Zunftgeist, das Ideal des Herrn Riehl, dictirt dem Musiker einen Ausruf, der anscheinend gegen die Einmischung der Fach- und Sachunkundigen in ein Gebiet protestirt, welches zu einem Zeitpunkte der lebhaftesten Controversen dem nur mit dem Dünkel allwissender Unwissenheit bewaffneten Auge so ziemlich keinen einzigen klaren Gesichtspunkt darbietet. Auch wollen wir unter dem Ausdruck Litteratenthum nicht die Litteratur und die der letzteren angehörigen Repräsentanten des Höhepunkts der modernen geistigen Bildung verstanden wissen. Wir verwehren es Herrn Dr. Gutzkow nicht — die „Zwischenactsmusik" zu vertheidigen und der Tonkunst eine entwürdigende Rolle aufzuzwingen; wir freuen uns, wenn er R. Wagner dichterisches Talent zuspricht, geschieht dies auch mit dem Beisatz, daß seine Musik, die er für Unmusik erklärt, ihm Kopfschmerzen verursache. Hat sich doch das Grab J. S. Bach's auch nicht derangirt darum, daß Goethe bekanntlich eine unüberwindliche Anthipathie gegen seine Musik manifestirte, wie die soi-disant Nachfolger des Jupiter durch Wort und Beispiel noch heute bezeugen. Große Talente dürfen Ungerechtigkeiten begehen und über Dinge schreiben und reden, mit denen sie nur durch eine Privat-Marotte in Verbindung stehen, ohne daß man sie zur Verantwortung zieht. Seufzen wir nicht allzulaut darüber, daß die Zeit der Fraternisirung zwischen Schriftstellern und Tonsetzern noch in fernem Hintergrunde schlummert, und suchen wir einstweilen, so gut es gehen mag, unsere eigenen Metastasios zu sein. Vor allem aber seien wir toleranter bezüglich dessen, was die Fürsten der Litteratur über unsere Kunst so schlechthin urtheilen und äußern, als diese Letzteren es sein würden, wenn der Musiker ihnen

[1] Vergl. Briefe v. 22. u. 28. Nov., 13. Dez. 1857, Bd. III, S. 130, 133, 135, 136, 140, 141.

in's Handwerk pfuschen, ihren Recensenten zu spielen gekitzelt sein sollte. Müssen wir es nicht unserem töneverdummten Wesen nach sein? — Was jedoch die kleinen Gewürzkrämer der Belletristik anlangt, so dürfte unsere Toleranz nach den letzthin vielfach gemachten Erfahrungen auf ein geringes Maaß zurückzuführen sein. Sehen wir einmal zu, wie diese Herren mit uns umzuspringen sich gewöhnen!

Da erheischt es eine eben ziemlich druckfertige und noch einiges Manuscriptes bedürftige Journalnummer, daß das Publikum noch durch einige Notizen unter der sogenannten Rubrik „Kunst und Wissenschaft" zum Dessert gespeist werde. Der durch die häufigen Fiascos des Redacteurs in der Roman- und Theaterwelt immer mehr gelichtete Leserkreis verlangt amüsirt zu werden. Ist keine Seeschlange da? fragt der Herausgeber. „Ist der Feuilletonist Ferdinand nicht vielleicht Dominicaner geworden?" So grübelt der vornehmere Journalist, der die Ambition hat, mehr die Scheeren anderer Redactionsbureaux, als die eigene in Bewegung zu setzen. Da scheint es denn ersprießlich, ein kleines Skandälchen zu rapportiren, zu erfinden, oder wenn es gefahrlos ist, selbst zu begehen. Aber woher nehmen und nicht stehlen? Es gebricht an Stoff; die entre-mangeries unter Collegen sind mißlich; das gestatten die Verleger, die Massa's der Litteratur, nur selten, und zeigen sich darin nicht accommodanter als die Censurbehörden, wenn es dem ci-devant-Verläumder einer eliminirten politischen Partei plötzlich einfällt, einen Anfall von unzeitigem Liberalismus zu bekommen. So muß z. B. Hr. P. in * * * seinen Todfeind G. in seinen Spalten loben, wo irgend Gelegenheit sich bietet, denn das gemeinsame Band des Buchhändlers B. verkettet die Existenz von P.'s Journal und G.'s litterarischen Productionen. Bei solcher Dürre ist es denn nun ein wahres Glück, daß die Vorsehung, welche dem Esel seine Distel wachsen läßt, auch den commandirenden General von so und so viel penny-reporters nicht im Stiche läßt. Die nunmehr nicht blos den Einzelnen, sondern schon die Masse bewegenden revolutionären Erscheinungen in der Tonkunst, die leider mehr von sich reden machen, als die Aufführung des „falschen Demetrius" von einem noch falscheren Schiller auf dem Stadttheater zu Leipzig,

führen den verschiedenen Papierköchen eine Beute zu, die sich à toute sauce präpariren läßt, je nach dem Grade des Mangels an Gewissen und Ehrenhaftigkeit der Genannten. „Zukunfts-Musik!" Du Fundgrube für den gedankenlosen Litteraten! Ein Monument für denjenigen, der das Wort erfunden, d. h. erlogen hat! Er hat das Streben um so glorreicher gemacht, als sich der Spitzname adelt und selbst der unbesiegbare Dämon der Lächerlichkeit in einen unerwarteten Verbündeten wandelt.

Um nun vom Allgemeinen auf das Besondere Gemeine überzugehen, machen wir den Leser auf Nr. 47 der „Chronik der gebildeten Welt" aufmerksam, deren gegenwärtiger Lewald, wie Europa weiß, Hr. Dr. Gust. Kühne ist[1]. Die darin enthaltene Modezeitungsfaselei über das von Franz Liszt im Dresdener Hoftheater dirigirte Concert vom 7. November beginnt mit einer, nicht näher zu qualificirenden Verläumdung eines würdigen und hochgeachteten Mannes, des Hrn. Regisseur und Chordirector Fischer in Dresden. Derselbe wird beschuldigt, eine sehr ordinäre und jedenfalls unkünstlerische Speculation gemacht zu haben, indem er Hrn. Dr. Liszt zur Annahme der Einladung, das Benefizconcert des Theaterchors mit Vorführung einiger seiner größeren Orchesterwerke zu illustriren, nur aus dem Grunde bewogen haben soll, weil die Neugier des großen Haufens eine glänzende Einnahme in Aussicht stellte! Dieser einer Antwort unwürdigen Insulte folgt ein Zug echt germanischer Biedermännlichkeit. Ein weimarischer Pastor [G. Steinacker] wird dem Publikum als Gotteslästerer und Religionsfrevler denuncirt. Warum nicht gleich der großherzogl. sächs. Regierung? Derselbe habe sich erfrecht oder erkühnt, Franz Liszt als den Heiland hinzustellen, seine Schüler mit den Aposteln verglichen und unter diesen einen der ersten Künstler Deutschlands, Joseph Joachim, zum Judas gestempelt, weil dieser noch die musikalischen Classiker verehre![2] Eine gewissenhafte (!) Citation aus

[1] G. Kühne, Romanschriftsteller und Kritiker, geb. 1806 zu Magdeburg, redigierte von 1846—59 die Wochenschrift „Europa", 1835 von A. Lewald begründet. Kühnes Bearbeitung des Schillerschen Demetrius-Fragmentes ward im Januar 1857 im Leipziger Stadttheater aufgeführt.

[2] Ein Brief, in welchem Joachim Liszt mitteilt, nicht mehr den anfangs

den zu des Meisters jüngstem Geburtstage verfaßten, anspruchslosen und meist humoristisch gehaltenen, übrigens für die Oeffentlichkeit nicht bestimmten Gedenkbüchlein, dem wir, um die Wahrheitsliebe des Denuncianten zu belegen, die auf Hrn. Joachim bezüglichen Verse wörtlich entnehmen:

J. Joachim in Hannover:
„Grüßend tönt's aus Meisters Munde:
Denkst du noch der schönen Zeit,
Die im Kunst- und Herzensbunde
Uns zu Weimar eng vereint?
Ungarsohn von seltner Weihe
Botst du mir mein eignes Bild,
Gold erschien mir deine Treue,
Deine Seele unverhüllt.
Bist an meiner Brust gelegen,
Warst Johannes mir genannt,
Zogst mit meinem reichsten Segen
In dein neues Heimathland!"

Die Verse sind bescheiden, wie man sieht, doch als nicht im Buchhandel erschienene Gelegenheitsverse gehören sie nicht vor das Forum einer Kritik, die vielleicht keine besseren macht. Aber ist es erhört, „Johannes" zu lesen, und „Judas" zu schreiben? Wie nennt sich dergleichen? Proh pudor!

Weiter heißt es: „Liszt kam, dirigirte und siegte". (Ja wohl hat er gesiegt!) „Aber es war ein Sieg" — und nun kommt die bekannte Phrase aus dem Journalisten-Leierkasten vom Pyrrhus. Penny-Reporters nennt [das] Heinrich Heine! Zum Beweis für diese Behauptung à la Hiller[1] creirt der Referent die seligen Componisten Haydn, Beethoven und Flotow zu den Bacherl'n[2] von

gemeinschaftlichen musikalischen Bahnen des Meisters folgen zu können, da sie mit seinen Ueberzeugungen nicht vereinbar wären, wurde den 27. Aug. 1857 geschrieben. La Mara, Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt, Band II, S. 136.)

[1] Anspielung auf Ferd. Hiller's Berichte an die Köln. Zeitung (Nr. 155 bis 159, 6.—10. Juni 1857) über das Aachener Musikfest.

[2] Bacherl, der bayrische Schullehrer, der das Trauerspiel „Der Fechter von Ravenna" (Halm) als sein Werk von Laube und Halm reclamirte.

Liszt's Prometheus-Musik. Herr Mitterwurzer, Sie haben den „Plumkett" gesungen ohne es zu wissen, meine Herren Kammermusiker, Sie haben Beethoven's Balletmusik zum Prometheus und den Schnitterchor aus Haydn's Jahreszeiten gespielt! Wie, Sie haben das nicht gehört? Herr Kühne versichert es auf Parole. Er versichert nur „Vergangenheit" und „Gegenwart" (!!!!) gehört zu haben, aber keine „Zukunft". Er mißbraucht das Privileg seines Namens sogar so weit, den unparlamentarischen Ausdruck zu wählen, der Componist habe die Classiker **bestohlen**! Da der Erfolg im Publikum ohne allzugroßes Lügen nicht in Frage gestellt werden kann, so wird derselbe der „Coterie" angerechnet. Liszt habe sich seine Claque aus Weimar, Leipzig und Berlin (wahrscheinlich Schreiber dieses und Herrn Musikdirektor Weitzmann) verschrieben und jedenfalls glänzend für ihrer Hände Arbeit honorirt. Die aus Leipzig erschienenen „Römer"[1] sollen dieselben gewesen sein, welche sich schon bei der ersten Aufführung des „Demetrius" durch den Hervorruf des Autors als wackere Degen bewährt [hatten]. Europa war jedoch empört über die Beifallsspenden und hat gezischt, was die Dame in Leipzig [zu thun,] nicht sowohl aus Mangel an Geschmack als aus Mangel an Ubiquität beim Demetrius verhindert gewesen war. Folglich — hat das Dresdner Publikum gezischt: Le public de Dresde, c'est l'Europe — de Mr. Kühne. — Wie Schade! Warum hat sich doch Franz Liszt für seine Tondichtung nicht anstatt des Prometheus des jungen Aeschylus den Demetrius des alten Kühne zum Vorwurf gewählt? Da hätte ja der Succeß auf gemeinschaftliche Kosten auf einmal in Scene gesetzt werden können! —

Wir mögen dem Versorger der gebildeten Welt nicht weiter folgen. Nachdem er seine Verläumdungstrümpfe ausgespielt, bleibt ihm nichts übrig als zu — schimpfen. Das ganze Wörterbuch der reactionären musikalischen Clique muß herhalten: die beliebten Stichwörter „Gedankenleere, Lärm, Fetzen, Impotenz" marschiren der Reihe nach auf. Wenn nicht ein miserabler Calembourg, der bei Dante's Hölle eine Anleihe macht[2], den Litteraturhistoriker ver-

[1] »Romain« nennt der Franzose den Organisator eines künstlichen Erfolges.

[2] „Dante's Hölle trägt bekanntlich die Ueberschrift: »Lasciate ogni

riethe, wir würden glauben, Herr Kühne habe den Schluß seines Artikels gar nicht selbst verfaßt, sondern von seinem Kammerdiener, gäbe es dergleichen, fertigen lassen.

. . . . . .

Es soll gestern einem Berliner Recensenten von blauen Rücken geträumt haben. — Nach Mitternacht! Also „Zukunftsmusik!“ [1]

Berlin, 21. Nov. 1857.

(Zweite Abfertigung.)

Indem wir unser heutiges Verfahren noch einmal bedenken, befällt uns ein leises Zittern, zwar nicht der Furcht oder Ehrfurcht, aber doch des Zweifels, ob wir jener abergläubischen Scheu keinen allzuderben götzenstürzerischen Hieb versetzen, zu welcher die Revue des deux hommes, um Dr. Gutzkow's popularisirten Ausdruck zu benutzen, die lesende Menge in staunendem Schrecken erzogen hat. Schreiber dieses genießt jedoch bereits der Ehre, im grünen Buche[2] als „Hauptagent“ der Zukunftsmusikerzunft zu Berlin notirt und vervehmt zu sein, hat also im Grunde keinen neuen Zuwachs davon zu gewärtigen, wenn er die heilige Hermandad, das Comité des salut littéraire nicht blos Europas, sondern der Welt, seiner

speranza voi ch'entrate.‹ Ueber Liszt's musikalische Hölle setzen wir ruhig die Ueberschrift: Lasciate ogni musica. Vor lauter Lärm kommt es nicht zur Musik und statt aller angekündigten Zukunft erhalten wir einige Folgen aus der musikalischen Vergangenheit oder Gegenwart.“ (Europa, Nr. 47, 1857.) Und in Nr. 47 der Grenzboten: „Laßt uns hier schließen“, sagt Dante am Schluß seiner Göttlichen Komödie, und Liszt möge die Nutzanwendung in Bezug auf seine musikalischen Versuche selbst machen. — Laßt uns hier schließen, wie ein kundiger Schneider, der das Gewand macht, je nachdem er Zeug hat.“

[1] Wie aus B.s Brief an Brendel v. 22. Nov. 57 (III, S. 130) hervorgeht, hatte dieser Bedenken gegen den Artikel. B. in Unmut darüber bot ihn am selben Tage anderwärts an, mit dem Bemerken: „Wollen Sie daran ändern so bitte ich, höchstens einen allzu direkt empfindlichen Ausdruck in einen mildern umzuwandeln, da mir an der Integrität des Aktenstücks gelegen ist“.

[2] Die Umschläge der „Grenzboten“ sind grün.

musikalischen Wegelagereien halber ohne Umstände zur Rechenschaft zu ziehen wagt. Nöthigenfalls hat derselbe sich schon gerüstet, seine dafür zu erleidenden Demüthigungen an dem Monstre-Flügel auszutoben, welchen der Dresdner Correspondent in Nr. 46 Herrn Dr. Franz Liszt als Belohnung dafür zusichert, wenn dieser sich entschließen möchte — das Componiren aufzugeben!

Wir haben manche Gelegenheit verstreichen lassen, das Organ der souverainen Kritik wegen seiner usurpirten Laienbevormundung der neuen musikalischen Bestrebungen (von unten herauf natürlich) wieder zu kritisiren. Das implicirt jedoch nicht, daß nun anzunehmen wäre, wir hätten uns ein- für allemal darein ergeben, den insolenten Wagen dieses Juggernauth über uns ruhig dahinrollen zu lassen. Zumal da das grüne Gensd'armenthum ein so wunderbar wachsames Auge auf Erscheinungen offen erhält, die ihrem dem Belagerungszustande politischer, litterarischer und wissenschaftlicher Vorkommnisse gewidmeten Moniteur als fernerstehend anzunehmen sind. Es mag wol manchem andern Leser außer uns ein Befremden erregt haben, daß kein größeres Concert, auf dessen Programm Richard Wagner oder Hector Berlioz eine Rolle gespielt, kein Musikfest, dessen Direction Franz Liszt (trotz seiner, wir sollten meinen, nun doch allerwärts constatirten Unfähigkeit, den Tactirstock zu handhaben) zu übernehmen eingeladen worden, in irgend einer deutschen Stadt vorübergehen konnte, ohne daß nicht spätestens acht Tage darauf im Tempel von Kuranda's Erben eine förmliche Metzgerorgie darüber gefeiert worden wäre. Wir wollen versuchen, dies zu erklären. Und da kommen wir zuvörderst auf die Vermuthung, daß die Zukunftsmusik um die grünen Jäger, ohne es zu wissen, wesentliche Verdienste sich erworben hat, ihnen in Ermangelung anderen Wildes stets eine höchst willkommene Beute gewesen ist. Nehmen wir den gegewärtigen Fall. Herr [Julian] Schmidt, ge„ruge"ten Andenkens, ist beschäftigt, seine zerstreuten Litteratur-Schlachtstücke wieder zu einer größeren Subscriptionspastete zusammen zu kneten; da gibt es eine Lücke, die Pause wird durch eine Zwischenactsmusik-Kritik ausgefüllt. Nun gibt es zwar verschiedene Arten der Kritik, aber nicht jede ist geeignet, den Lückenbüßer abzugeben. Wenn also Chateaubriand ausruft: „que la cri-

tique mesquine des défauts soit abandonnée pour la grande et féconde critique des beautés" — so sind die Priester des Comfort einer anderen Ansicht. Sie finden, daß es ebensowohl weit bequemer, als weit fruchtbarer (auch die Sterilität hat ihre Supervegetation) und ergiebiger, das erstere Genre zu cultiviren. Und dies führt uns geraden Weges auf die eigentliche, sehr bestimmt ausgesprochene und sehr energisch durchgeführte Tendenz des Blattes. Diese heißt kurz: selbstherrliche Suprematie der Kritik. Der Wahlspruch ist: die Kritik ist die einzige wahre Production der Gegenwart. Folglich: Negation alles neu Entstehenden, aller im Werden begriffenen neuen Compositionen, Negation alles dessen, was sich nicht als fait accompli ausweisen kann, was noch nicht der Geschichte der Vergangenheit angehört. Das Hegel'sche „Alles was ist, ist vernünftig" wird dahin modificirt, daß für vernünftig nur das erkärt wird, was gewesen ist. „Womöglich ein wenig Moderfraß" ist die Legitimationskarte des von Herrn Schmidt's Gnaden (Herr Schmidt gilt uns hier als Collectivbegriff) „Vernünftigen". — Sit divus, modo non vivus — dieses römische Kaisergebet bestimmt das Verhalten zu jeder hervorragenden Persönlichkeit der Gegenwart in allen Künsten (man vergleiche die Urtheile über Männer wie Rietschel, Dawison u. s. w.) Jedwede productive Activität stört die Herausgeber im Selbstgenusse ihres Bewußtseins, den Gipfel der modernen geistigen Bildung ausschließlich zu repräsentiren. Daher die grenzen- und bodenlose Verfolgung des thätigen Gutzkow u. s. w.

Welch eindringliche schöne Mahnung für die Zukunftsmusik, recht bald zur vollendeten Thatsache zu werden! Im Grunde ist die erbittert agressive Stellung der auf den Kirchhöfen der Classicität thronenden Vampyre übrigens nur eine verschleierte Defensive. Es liegt darin etwas außerordentlich Schmeichelhaftes für die Verfolgten, eine Anerkennung der Wichtigkeit und Macht, welche unsere drei großen Meister Berlioz, Liszt, Wagner sich schon jetzt vindiciren dürfen. Deßhalb aber auch die originelle Vermischung von grimmigem Zorne einerseits und zärtlicher Besorgniß andererseits für die Objecte ihres Vernichtungstriebes. Nichts Unglücklicheres könnte sich für die Herren ereignen, als das plötzliche Stocken des regen vollen Lebens in der Production auf allen Gebieten der

Gegenwart. Sie bedürfen dieses Materials für die Verlängerung ihres eigenen Lebens. Das, was sie so unaufhörlich zu incommodiren und zu stören scheint, ist ihnen hinwieder so nöthig, wie die Luft dem Athmenden. Wenn wir aber nun gerne zugestehen, daß ihre Gefräßigkeit sich auf den aller Creatur als berechtigt zuzugestehenden Selbsterhaltungstrieb basirt, so wird man uns andererseits auch das Recht nicht abstreiten können, uns nicht so ohne Weiteres dem Opferaltare zuführen zu lassen, da man uns nicht einmal die Höflichkeit erweist, anzufragen, nach welcher Methode wir für die Tafel der orgienfeiernden Kritik zubereitet zu werden wünschen.

Das Document, welches uns zu diesen Betrachtungen veranlaßt, ist der über das von Franz Liszt in Dresden dirigirte Concert vom 7. November handelnde Bericht in der letzten Nummer des Wochenblattes. Er ist offenbar derselben Feder zu danken, welcher die von Joachim Raff vor Jahren treffend gegeißelten[1] Gehässigkeiten entströmt sind, die die Abschlachtung der drei großen Meister der Gegenwart bezweckten. Die jüngste That dieses sich als Wächter der musikalischen Eunuchen-Classikomanie gebärdenden Fleischermeisters zeichnet sich durch ein derartiges Aufbieten von jesuitischen (der hl. Loyola verzeihe uns diesen Mißbrauch) Schlauheiten und Appellationen an die niedrigen Instincte des großen Haufens der halbgebildeten Mittelmäßigkeit aus, daß man unseren Entschluß, wenigstens das Gröbste aus diesem Lügengewebe aufzudecken und der Entrüstung aller Edelgesinnten zu signalisiren, begreiflich finden mag. Der musikalische Bravo beginnt nach einer längeren sachlichen Einleitung mit einem Axiom, das von einer wahrhaft kindischen Abgeschmacktheit strotzt. Man höre: „Die Berufung Liszt's zum Capellmeister in Weimar war verhängnißvoll" (verhängnißvoll für die behagliche Ruhe des Schlendrians und der handwerksmäßigen Routine allerdings). — **„Nicht gewarnt durch die Er-**

[1] Vermuthlich ist hier der nicht unterzeichnete, am 24. Febr. 1854 in der „Neuen Zeitschrift für Musik" erschienene Artikel gemeint: „Die Grenzboten als Neueste Zeitschrift für Musik", dessen in der Einleitung S. 106 bereits Erwähnung geschah.

folglosigkeit der Oper (!)[1] von 1825 ließ er sich überreden, Componist zu werden, Symphonien zu schreiben, dem Flügel Valet zu sagen."

Hört! hört! — Meyerbeer hat die Selbstunkenntniß gehabt, sich durch das Fiasco seiner ersten italienischen Opern nicht abhalten zu lassen, der berühmte Operncomponist par excellence zu werden und Jahrzehnte lang die Pariser große Oper und sämmtliche deutsche Filial-Operntheater ausschließlich aus seinem Vermögen zu füttern! — Wagner hat die Insolenz, die haarsträubende Dreistigkeit gehabt, nachdem ihm die nur einmalige Aufführung seiner „Novize von Palermo" in Magdeburg hätte belehren sollen, sich weiteren Componirens zu enthalten, fünfzehn Jahre später die populärste, die nationalste Oper seit dem Freischütz zu schreiben! — Wollt ihr weitere Beispiele? Byron hat es gewagt, unbelehrt durch das Fiasco seiner „hours of idleness" mit dem Childe Harold zu reüssiren! — Rousseau hat nach dem Fiasco seiner Komödie „Narciß" noch gewagt, der Mann des Jahrhunderts seiner Nation zu werden! — Racine hat sich erfrecht, auf dem Grabe seines ersten Stückes „Théagène et Chariclée" die „Athalia" zu dichten! — Béranger ist ungeachtet des gänzlichen Mißlingens seines ersten Gedichtes „Chlodwig" doch noch ein Unicum in der Geschichte der Lyrik aller Völker geworden!

Aber diese Namen sind ja bereits faits accomplis, historisch geworden. Der über die Deductionen der Grenzboten voreilig lächelnde Sextaner möge das bedenken!

Weiter lesen wir: „daß ihn kein innerer Drang zum Componiren trieb, beweise, falls er es nicht selbst eingestünde (?), der lange Zeitraum, den er verstreichen ließ, ohne diesem Drange nachzugeben".

Wie? Weil ein hoher Geist während eines langen Zeitraums zu schweigen scheint, seine Productionen nicht publicirt, glaubt ihr, die Prediger des nonum prematur in annum, er lege die Hände in den Schooß und feiere? Wie? Die neun symphonischen Dichtungen, die Riesenwerke Dante, Faust, Prometheus, die un-

[1] „Don Sanche", in einem Akt; das Werk des damals 14jährigen Liszt ward am 17. Oktober 1825 in Paris aufgeführt.

zähligen Clavierſolos (Originalwerke), Märſche, Vocalcompoſitionen haltet ihr für der plötzlich erwachten Laune, ein Componiſt zu werden, entſprungen? Bedenkt doch, daß ihr damit das Aergſte zu beweiſen Gefahr lauft, daß Liſzt ein productives Genie ſei, hinter welchem ſich ein Mozart verſtecken müſſe! Doch begehen wir nicht die Naivetät, an eure bona fides zu glauben! Der Blödſichtigſte wird nicht wähnen, daß die begabteſte Tonnatur im Stande ſei, die höchſten Aufgaben, die erhabenſten Ideen der Geſchichte, der Menſchheit in einem Nu als Tondichtungen gleichſam aus den Aermeln herauszuſchütteln! Der Albernſte unter den Gegnern wird nicht läugnen können, in Liſzt's Schöpfungen, ſo verwerfend er darüber faſeln mag, die vorbereitetſten, organiſch entfaltetſten Reſultate eines ganzen, wohl wie kein anderes an äußeren und inneren Erlebniſſen reichen Künſtlerlebens zu gewahren. Aber in eurem Converſationslexikon iſt nun einmal blos der Virtuos Liſzt verzeichnet. Der ſchaffende Künſtler Liſzt paßt nicht in die a priori fertigen Kategorien. Gewähren auch die Götter zwiefache Gaben, die Minoſſe und Rhadamantuſſe der Kritik annulliren ſie. Wie komiſch zerbrecht ihr euch doch ſeit lange die Köpfe, ob ihr Richard Wagner als Dichter oder als Muſiker Gnade widerfahren laſſen ſollt! Beides dünkt euch unerhört, unhiſtoriſch, wie eure Brille [Eduard] Hildebrandt's prachtvolle Farbenmiſchungen in ſeinen Skizzen von Madeira oder vom Nordcap für unnatürlich erklärt!

Weil Liſzt in ſeinen Concerten nur für die Anerkennung Anderer gewirkt und das Eigene, was er gab, auf die „begrenzte Sphäre der Transſcriptionen" beſchränkt, glaubt ihr euch ermächtigt, ihm dieſes Genre als das ihm zukommende Gebiet octroyiren zu müſſen, über welches die Grenzjäger keine Ausſchreitung dulden! Man erlaube uns einmal als belehrendes Exempel für den üblichen Lauf der Welt, den wir nicht beſeufzen, den wir nur den blendenden Escamoteurs der Kritik gegenüber conſtatiren wollen, die Reihenfolge der Stadien anzuführen, welche ſich in dem Verhältniſſe von Liſzt's künſtleriſcher Laufbahn zum Urtheile der „Kritik" markiren laſſen. Es iſt Thatſache und wäre mit unzähligen Beiſpielen zu belegen: daß der Triumphator der inſtrumentalen Execution als Virtuos von unerreichbarer Technik erſt dann anerkannt wurde,

als er die sogenannten classischen Werke vorzutragen anfing; der Interpret Bach's und Beethoven's wurde (immer von der Kritik) so lange herabgesetzt und verlästert, bis er mit seinen sogenannten Transscriptionen und Paraphrasen für das zum Orchester umgeschaffene Piano hervortrat. Jetzt brach ein Zetergeschrei über diese unerhörten Neuerungen aus, durch welche dem Flügel Gewalt angethan und die Grenzen des Clavierspiels auf unnatürliche Weise verletzt, d. h. erweitert sein sollten. Der Beethoven-Spieler wurde zugleich mit rascher Entschiedenheit anerkannt. Liszt ging einen Schritt weiter; er trat mit Originalcompositionen auf.* Sofort erhob man den Arrangeur Schubert'scher Lieder und Beethoven'scher Symphonien in den Himmel, indem man ihn warnte, sein Talent zu forciren und sich Dinge zuzumuthen, zu denen er keinen Beruf, keine Erfindung besäße. Liszt wurde Dirigent und Orchestercomponist. „Beklagenswerthe Verblendung des Claviercomponisten" schrie die Kritik und lobte seine Etüden, seine Polonaisen, Balladen, Rhapsodien u. s. w. Die nächste Zukunft wird den circulus vitiosissimus, in dem sich die nachhinkende „critique des défauts" zu bewegen pflegt, in weiteren neuen Stadien zur Fortführung bringen. Liszt's Kirchenmusik wird seinen Symphonien wahrscheinlich zur Anerkennung verhelfen. Und schreibt er gar erst eine Oper, so ist sein universelles Genie, mit Ausschluß des ihm zu versagenden dramatischen Gebiets, auf allen Punkten gerettet. Geben wir uns dieser erfreulichen Perspective willig hin. Amen!

Liszt hat also nicht nöthig, euer verspätetes Almosen zu erbetteln. Wenn Ihr die Münze eurer Anerkennung ausgebt, dann hat sie keinen Cours mehr. Eure Unsterblichkeitsdiplome sind werthlose Assignaten. Euer Lob ist Papier, fabricirt aus den Lumpen eurer wandelbaren Ueberzeugungen.

* Es ist gegen Liszt's künstlerische Laufbahn der ersten Periode entschieden der bedauerliche Vorwurf zu richten, daß er von einem falschen Vermeiden-Wollen eines berechtigten Egoismus bethört, so selten seine Originalcompositionen am Piano vorgetragen hat. Das widerwärtige Geschrei der gewöhnlichen Recensentenmenge über Mangel an Beruf und Drang zum eigenen Schaffen würde seines vornehmlichsten lügnerischen Vorwandes heute entbehren. B.

Es möge den Leser nicht verdrießen, wenn wir jetzt einen Fehdehandschuh aufheben, der der Anhängerschaft des Meisters in verblümter Weise zugeschleudert wird. Dieses Manöver wird mit Folgendem eingeleitet:

„Durch verblendete und eigennützige Rathgeber geschoben, versucht er den verlorenen Proceß von einem Auditorium zum andern zu tragen, um ihn immer von neuem wieder zu verlieren. — Mit ängstlicher Spannung zählt er die spärlichen Beifallsrufe. — Kein Flügel ist in seiner Nähe, an dem er seine Demüthigung austoben und sich die leichtsinnig verscherzte Bewunderung wieder erobern könnte. — Draußen empfangen ihn seine Lobhudler, schelten das Publikum, stellen ihm Wechsel auf die Zukunft aus und erfreuen sich einstweilen seiner liberalen Gegenwart."

Wer wagt hier von einem Proceß zu reden? Wo ist ein Angeklagter? Was ist sein Vergehen? Wo sind seine Richter? — Wenn ihr uns erst auf diese Fragen verständlich gründlich geantwortet habt, dann wollen wir auch die Advocaten und nöthigenfalls die den Richterspruch an den falschen Anklägern vollstreckenden Büttel herbeischaffen. Aber in euren Augen ist jeder Künstler, der neue Bahnen schafft, ein Angeklagter eo ipso. Ob sich wohl Monteverde, der Märtyrer des Intervalles der Terz[1], hätte träumen lassen, daß diese Richterkomödie sich nach Jahrhunderten wiederholen würde? Gut, wenn wir die Angeklagten sind, so nennt die Richter! War der Litterat La Harpe, der wüthige Detrahent von Gluck's Ruhm, dessen Richter? — Es ist zum wenigsten nicht unbillig, daß wir dann verlangen, von unseren Pairs gerichtet zu werden! Aber war denn Beethoven der Richter von Weber's „Euryanthe", Weber etwa der Richter der „siebenten" Symphonie? Ihr habt ja beide große Männer acceptirt und für classisch erklärt, trotzdem Einer den Anderen verworfen!

Liszt ist aber ein Verbrecher, der Milderungsgründe beanspruchen darf. Er ist verführt, „geschoben (!!!) durch verblendete" (also wahrscheinlich zuerst von ihm zu den Verführungsversuchen verführte) „eigennützige Rathgeber"! Nennt sie doch mit Namen, diejenigen, welche das Ungeheuerste vollbringen, einen Genius wie

[1] Nach dem Gutachten von Autoritäten auf musikwissenschaftlichem Gebiete dürfte es sich um einen lapsus calami handeln und Bülow eher „Märtyrer des Intervalles der Septime" oder „Märtyrer der Dissonanz" gemeint haben.

Liszt als Drahtpuppe zu schieben! — Es scheint uns ernstlich einmal an der Zeit, den frechen Vorwurf „eigennütziger und unlauterer Absicht", den der süd- und norddeutsche Recensentenhaufen Liszt's Anhängern in's Gesicht schleudert, zu commentiren. Sagt uns doch frei heraus: was gewinnen denn die Anhänger der „Zukunftsmusik", worauf speculiren sie, was glauben sie an äußeren Gütern und Ehren für die aufrichtige Bekennung ihrer Gesinnungen zu erreichen, die neben der erbittertsten Ungnade der Presse auch die Verrücktheitserklärungen des unmündigen Theils der großen Menge einernten? Welche Orden, Anstellungen, Pensionen, Versorgungen theilt ihnen das Oberhaupt dafür aus? —

Zwingt uns nicht die täglichen Zurück- und Hintenansetzungen, Verläumdungen und Verketzerungen aufzuzählen, alle die äußeren Nachtheile, welche wir von den uns gleich feindseligen vereinigten Machthabern der Kritik und sämmtlicher musikalischen „Behörden" (Generalmusikdirectoren, Capellmeistern) zu erfahren haben. Wir sind noch viel zu frohen und frischen Muthes, um mit einer musikalischen Märtyrerglorie coquettiren zu wollen. Begeht aber nicht die Schamlosigkeit, uns Eigennutz und Unlauterkeit vorzuwerfen, weil wir weder Neid noch Furcht kennen, ohne äußeren Rückhalt zu besitzen.

Welche Erbärmlichkeit ferner, Liszt „mit ängstlicher Spannung" die spärlichen Beifallsrufe, die schneidenden Zischlaute zählen zu lassen! Liszt appellirt an eine höhere Instanz als die eines zufälligen Conglomerates von Individuen, die das handgreifliche Publikum bilden. So wenig als die gerade zufällig anwesende Anzahl von Parlamentsmitgliedern der Richter einer Regierung ist, so wenig Entscheidendes hat für ihn die Beifalls- oder Mißfallensbezeugung der bei einer ersten Aufführung zusammengewürfelten Unterhaltungslustigen. Doch ich vergesse, daß ihr euch eben einbildet, die höchste Instanz zu sein, von der aus nicht weiter appellirt werden kann. Nun, gestattet, daß wir hierüber vor der Hand nur die Ungläubigen spielen und einen durch seine Eleganz in seiner sittlichen Haltlosigkeit nicht gemilderten Materialismus nicht über jenes Heiligere stellen, welches [sich] das Ideal des Künstlers nennt. Es gibt „Demüthigungen", welche auf den Absender ricochet-

tiren, und für die Demüthigungen seiner Verkenner braucht sich wohl Liszt nicht am Flügel „auszutoben". — Merkwürdig freilich bleibt es, daß „ihn draußen die Lobhudler" und nicht die Tadelsüdler empfangen, die wenigsten seine liberale Gegenwart anerkennen. Wenn ich nicht irre, so hat der Dresdner Correspondent zu Letzterem sogar persönlich alle Ursache.

Was nun die Specialwürdigung des Grenzboten betreffs der Liszt'schen Musik anlangt, so scheint es fast verlorene Mühe, gegen ihn zu polemisiren. Einestheils bekennt er ebenso naiv als arrogant: „es verlohnt sich eigentlich gar nicht, sich gegen diese Art von Musik zu verwahren und ihr eine kritische Würdigung angedeihen zu lassen". Der Referent hat es auch in der That nicht versucht, eine kritische Analyse zu geben. Er begnügt sich mit ganz unmotivirten Behauptungen wie die folgenden: „Die vollkommenste Erfindungslosigkeit ist der Grund von Liszt's Melodienhaß". — „Wenn sich unter dem Wirrwarr zerrissener (Theorie, was ist das?) Accorde eine Melodie hervorthut, zeigt sich sogleich die Armuth". — „Nicht zehn (warum gerade zehn — hat der Herr sich in Studien über fünftactige Rhythmen ergangen?) Tacte hebt er uns über die Erde! Immer stoßen wir auf steinigten Boden". — „Das Dresdner Publicum hat in bedenklicher (Grammatik, was sagst du dazu?) Vorahnung der wieder folgenden Tonöde den Schnitterchor dacapo verlangt". — Aphorismen, wie die eben mitgetheilten, scheinen uns eine kritische Würdigung weder zu verlangen, noch vertragen zu können.

Wenn der Pamphletist (man entschuldige den Pleonasmus) weiter behauptet, „Liszt sei während zehnjähriger Dirigentenwirksamkeit des Tactirstocks nicht Herr geworden" (wie tief muß der Meister mit seinem Talente unter dem letzten Dorfcantor stehn!) „und er habe das Orchester in die Gefahr des Umwerfens gebracht" — so mag ihm hierauf die Dresdener Capelle antworten. Ergötzlich ist nur die Muthmaßung, „Liszt habe (wegen seiner Schwachheit im Dirigiren) glücklicher Weise eine unendliche Anzahl von Ruhepunkten angebracht, wo die Versprengten sich wieder sammeln können".

Dagegen müssen wir „den Verdacht, Liszt habe diesen

Weg — (viel vom Tannhäuserchor in die Dantesymphonie hineinzugeheimnissen) — benutzt, die bekannte Sprache seines Freundes wieder auf der Bühne ertönen zu lassen, von der sie durch hohen Widerwillen seit lange verbannt ist" unter denjenigen Eingaben verzeichnen, auf welche der Büttel der Zukunft zu antworten haben wird.

„Das Weitere verschweige ich" — einstweilen.

Berlin, Ende November. Hans v. Bülow.

Ein Blick auf das Berliner Ballet.

[„Anregungen", herausgegeben von F. Brendel und R. Pohl. Band II, Jahrgang 1857, S. 201—211.]

I.

Fall der „Oper ohne Ballet".

Die Rolle, welche in den gegenwärtigen Bühnerverhältnissen die Tanzkunst spielt, scheint keinen Anlaß zu erfreulichen Beobachtungen zu bieten. Es wird daher den auswärtigen Leser Wunder nehmen, wenn wir ihm alles Ernstes die Versicherung geben, daß die Überschrift, an welche wir die nachfolgenden Zeilen knüpfen, relativ noch der erfreulichste, ja im Vergleich zu den herrschenden Zuständen der dramatischen Musik an der vornehmlichsten deutschen Bühne ein wahrer Lichtblick genannt zu werden verdient. Wir müssen vollkommen darauf Verzicht leisten — und wir thun es gerne — eine annähernde Schilderung von dem Treiben zu zeichnen, welches seit ein paar Jahren in dem Berliner Opernhause Platz ergriffen hat, schon darum, weil es uns zu der Wahl von Ausdrücken nöthigen würde, die als treuer Niederschlag des angeschauten Objectes noch weniger mit Behagen niedergeschrieben als gelesen werden können. Mit Jules Jamin zu reden »il nous faudrait mettre des bottes de coureur d'égout pour entrer dans cette fange«. Aufführungen, wie sie hier die Opern „Don Juan", „Freischütz" oder „Tannhäuser" erlebt haben (über die letztere hat der Berliner Correspondent Biterolf [Draeseke] in der „Neuen Zeitschrift für Musik" nur

mit Rosenwasser geschrieben) werden vor etwaigen Zeugen derselben, Zeugen im ursprünglichen Märtyrersinne, unsere Neigung rechtfertigen, Kopf und Feder rein zu halten von Erinnerungen an Dinge, die auf unsere Nerven gewirkt haben, wie die Offenbarungen der Prophetin Hammonia auf den Dichter im Wintermärchen „Deutschland".

Es fällt schwer, sich die Größe des Honorars vorzustellen, welches ein eventueller entsprechender Augias demjenigen Herkules zu bieten sich entschließen müßte, damit dieser sich nur zur Besichtigung des Materials, zur Veranschlagung der zu liefernden Arbeit verstünde.

Genug. Es läßt sich das Auszusprechende mit Einem Worte sagen: Die Oper ist hier in einem solchen Verfall begriffen, daß das natürlich mit der höchsten Sorgfalt und dem höchsten Aufwande gepflegte Ballet als edel und erhaben dagegen erscheint. Was wir früher als widersinnige Caricatur betrachtet, als die Hefe in dem Luxusbecher verworfen, der einem albernen und erbärmlichen Publikum gereicht wird, muß heute als ein schönes Gemälde signalisirt werden, als die crême, welche aus der Vase [Schlamm] noch geschöpft werden kann. Wenn man die Wahl hat zwischen der bodenlosesten, stierglotzendsten Bêtise und einer relativ noch intelligenten Bestialität und einen Schatten von Capacität und Gedanken verrathender Rohheit, so wird man allerdings am besten thun, sich von beiden gleich widerwillig abzuwenden, im Zwangsfalle aber schließlich noch das Letztere erlesen. Das Charakteristische an dem, was man unter brutum begreift, ist am Ende doch vor allem das Hirnlose. Der Umstand nun, daß wir in dem Institut der Oper in Berlin dieses Element in unerreichbarster Blüthe vorfinden, im Ballet dagegen, welches sich neuerdings „emporgeschwungen" hat, (relativen) dramatischen Verstand, ist es allein, der uns Veranlassung gibt, uns mit wenigem über einen Gegenstand zu verbreiten, der unter anderen Verhältnissen von einer Zeitschrift künstlerischer Tendenz als proscriptionswürdig beiseite gelegt werden dürfte.

„Wo Menschen schweigen, werden Steine reden." Wo das menschliche Organ der menschlichen Mittheilung par excellence stumpf- und blödsinnig geworden ist, kann die mimische Gebärde

noch das Mittel zur Kundgebung eines Willens, zur Äußerung einer Empfindung liefern.

Unsere Sänger zeigen sich täglich bankerotter, d. h. ohnmächtiger, die einfachste dramatische Absicht auf eine an- und verständige Weise zur Mittheilung an die Sinne zu bringen: Tänzer und Mimiker scheinen sie darin ablösen zu wollen. Ja, wenn es noch etwas von Dem gäbe, was man Gesangskunst genannt haben mag, dann möchte man sich wohl dazu bequemen, so unbequem es z. B. dem bewußtvollen Verehrer Beethoven's sein muß, „Fidelio" als Concert zu genießen. Es ist das aber beim besten Willen nicht mehr möglich: die einzig übrig gebliebene Schrei-Oper, gleichgültig, ob sie vom Componisten als solche herrührt oder unter der Mißhandlung vonseiten der Sänger dazu verunstaltet worden — läßt es wahnwitzig erscheinen, einen solchen „Genuß" zu suchen. Was ist nun der wesentliche Charakter der Schrei-Oper? Wodurch ist das Monstrum entstanden? Lassen wir die allgemein bekannten, wenn auch nicht allgemein gewürdigten Ursachen des Verfalls der Oper beiseite, als deren hauptsächlichste immer die strafwürdige Gewissenlosigkeit der Administrationen zu nennen sein wird, mit welcher sie ihre engagirten Sclaven zwingen, das Dreifache leisten zu sollen [von dem,] was ein italienischer oder französischer Sänger zu leisten hat, nämlich neben der nationalen Originaloper im Verhältniß von 2 zu 1 die französische und italienische in den schlechtesten, von vornherein den dramatischen Kern vernichtenden Übersetzungen zu cultiviren. Mußten die Sänger in den Aufgaben letzterer Gattung, unterstützt von angeborenem und leider bei dem Mangel von Theaterschulen nicht ablernbarem Trägheitssinn, den Darsteller im Detail fallen lassen, so gewöhnten sie sich nach und nach, der Mühe des Errathens müde, diese Seite überhaupt gänzlich ihrer augenblicklichen „Inspiration" zu überlassen. Was unter solcher „Inspiration" bei den heutigen Theatersängern, unter denen allmählich auch die Naturalisten-Talente abzusterben anfangen, Erbauliches verstanden werden kann, darüber wird wohl Niemand im Unklaren sein. Gehen wir aber der Sache noch weiter auf den Grund. Vorausgesetzt, daß der italienische oder französische Componist eine bestimmte dramatische Intention beim Componiren hatte, so mußte sich diese auch rein

musikalisch, vom ursprünglichen Text abstrahirt, noch erkennen lassen und zwar da am ehesten, wo sich dieselbe zu einer bestimmten, auf die Bewegung oder Rührung des Zuschauers zielenden Wirkung zusammendrängte. Durch die Disharmonie, welche die Textübersetzung häufig zwischen Wort und Ton an solchen „wirksamen", später auch „dankbar" genannten Stellen herbeizuführen pflegte, gerieth der deutsche Sänger außer Fassung oder doch in eine gelinde Verlegenheit, aus der er sich zunächst dadurch rettete, daß er das die dramatische Absicht zunächst kundgebende Wort gänzlich fallen ließ. Die vom Wort losgelöste Melodie hielt er zuweilen nicht heiliger, als man das Eigenthum, nämlich das eigene, heilig zu halten pflegen darf. Der Componist konnte sich noch Glück wünschen, wenn der Sänger seine Melodie als instrumentale behandelte, d. h. als vieldeutige, und sich eine, wenn auch objectiv verkehrte, doch subjectiv nicht allzu abgeschmackte und gemeine Deutung nahm. Wie aber dann, wenn der Herr (oder die Herrin) der Bretter seine Melodie — wir verstehen hierunter jetzt nur die Melodie eines dramatischen Momentes — vor der er als dramatischer Melodie gar keinen Respect mehr haben konnte, nun auch rein musikalisch mit jener Willkür behandelte, welche er zuweilen noch mit der Erkenntniß und der Absicht rechtfertigen durfte, eine, d. h. irgend eine dramatische Wirkung zu erreichen (von einer bestimmten, der dem Dichter und Componisten vorschwebenden, war natürlich gar nicht mehr die Rede), wenn er nach der Natur seiner Mittel, nach dem Grade seines Verständnisses des Originellen oder Nichttrivialen daran zu modeln wagte? Nun — dann endigte es eben, wie wir jetzt erfahren, nicht blos mit der Zugrunde-Richtuug des Dramatischen, sondern auch des Musikalischen in der Oper. Nur das Eine war dem Sänger noch bewußt — es sollte an einer bestimmten Stelle eine erregende Wirkung producirt werden, was für eine, wodurch, das war vergessen worden, darnach wurde nicht mehr gefragt. Durch seelischen Ausdruck konnte das nicht geschehen, da hätte ja eine Art weitläufigen Nachdenkens stattfinden müssen; was blieb also übrig, als durch den Glanz des Materials zu imponiren, durch den rein sinnlichen Klang. Da der Sänger nichts gelernt hatte, womit blieb ihm ferner übrig, zu wirken, als durch die Quantität der Klang-

emission, durch möglichste Kraftanstrengung der Stimme, durch den Schrei? Der vom Pöbel stets mit Jubel aufgenommene Schrei repräsentirte für den Sänger nun jenen Gipfelpunkt seiner „Kunstleistung" (strenggenommen Naturleistung), unter dem sich seine gedankenlose Eitelkeit die „dramatische Wirkung" vorstellte, (im Concertsaal blieb es bis zu einem gewissen Punkte verpönt, so heftig zu schreien, als auf der Bühne üblich) d. h. den dramatischen Effect, diese „Wirkung ohne Ursache", wie ihn Richard Wagner so schlagend und geistvoll charakterisirt. — Wir sind noch nicht zu Ende. — Auch vom bestialen Schrei konnte noch herabgesunken werden. Derselbe konnte nämlich treffend sein, musikalisch richtig und eine ganz verschleierte Ahnung von der ursprünglichen dramatischen Absicht übrig lassend. Das pflegte aber nur dann der Fall zu sein, wenn der Ton, auf den er traf, in einer dem Sänger günstigen Stimmlage sich befand, und durch die ihm auferlegte Dauer sein Organ nicht unbequem angriff. War das nicht der Fall, so wählte sich der Sänger beliebig einen anderen Punkt aus, auf dem er seinen „Schrei" lanciren, sich als „dramatischen" Künstler zeigen konnte, also einen ihm recht bequemen Ton, durch dessen Aushalten er den Wohlklang seiner Stimme bewundern lassen mochte, unbekümmert, ob er die musikalische Periode zerriß oder verstümmelte, noch unbekümmerter um Verletzung der Declamation, geschweige der dramatischen Situation. — Unter solchen Sängern, wie wir sie nach der gelieferten Schilderung zu besitzen das Glück haben, wird natürlich jede Oper zur Schreioper, und wer das Marterspiel, zwei Sprachen zu gleicher Zeit radebrechen und radotiren zu hören (die Ton- und die Wortsprache), kennen zu lernen begierig ist, der möge nach Berlin kommen, sich eine Vorstellung des „Tannhäuser" oder auch eines minder bedeutenden Werkes anzuhören. Er hüte sich dann aber wohl, in der Absicht, Athem zu holen, speciell auf das stadttheatermäßig kleine, nachlässig handwerkernde Orchester oder den nur hier und da durch rohes Detoniren ein schwächliches Lebenszeichen äußernden Chor Brandenburger Greise und Matronen zu hören. Hageldicht werden ihn die Ohrfeigen treffen, denen er sich auch nicht durch Absorption auf den Augengenuß entziehen kann, denn — mit Ausnahme der im schärfsten Contrast zu allem Übrigen die

herrlichste Pracht und die duftigste Poesie entwickelnden Anstrengungen des Decorationsmalers, Maschinisten und Costümiers — er wird, falls er einen dramatischen Vorgang zu schauen beabsichtigt, nur leblose Steifheit oder convulsivische Abgeschmacktheit gewahren. Er flüchte dann mit uns schaudernd und entsetzt zum Ballet, von den schlechtgeschulten, albernen Kehlen zu den wohldressirten, klugen Beinen.

II.

Dramatische Anstrengungen der Tanzkunst auf eigene Rechnung.

(Bei Gelegenheit des phantastischen Ballets „Morgano" von Taglioni, componirt von Paul Hertel.)

Das Geschäft der Opernführung war nun, wie sich nach der vorangehenden Skizze begreifen läßt, ein sehr bedenkliches geworden. Die Kaufleute — auch die Hoftheaterintendanten, etwa mit Ausnahme des weimarischen, haben längst auf alle erdenkliche Weise zu bezeugen gesucht, daß sie nichts weiter als speculirende Handelsmänner sein mögen, ganz wie die Privatunternehmer — mußten, bei aller Verblendung, den gefährlichen Riß gewahren, den die Oper 1) ohne Darsteller und 2) ohne Sänger gewonnen. Auf dem Repertoir zu erhalten war eigentlich eben nur noch einmal die Schrei-Oper, die Oper, in der möglichst viel geschrieen werden konnte, am Schlusse von den ersten Tenören Aetna oder Vesuv auch in ominöser Bedeutung gespieen, und diejenige, in welcher die Personen möglichst wenig die Lippen zu öffnen brauchten, also die sogenannte Ausstattungsoper. Das Genre der Spieloper konnte keinen Erfolg mehr haben, da die einzigen disponiblen Kräfte, invalide Routiniers aus einer älteren Zeit besserer Schule, kein Interesse beim Publikum mehr erregten. Fast sämmtliche stehende Opern sind in eine der beiden Kategorien zu reihen, den häufigen Fall hinzugenommen, daß sie beiden zugleich angehören. Verdi's Troubadour ist Schrei-Oper, Wagner's Tannhäuser Ausstattungsoper. Man gestatte uns den charakteristischen Theaterzettel in Berlin anzuführen:

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg. Große romantische Oper in 3 Acten von Richard Wagner. Ballets vom königlichen Balletmeister Taglioni. In Scene gesetzt vom Regisseur Stawinsky.

Somit: Tannhäuser, Oper von den Herren Wagner, Taglioni und Stawinsky — etwa wie ein französisches Lustspiel von Scribe und Mélesville oder ein Roman von Dumas und Maquet. Nur mit dem Unterschiede, daß in Berlin der protegirende, lockende Mitarbeiter, der Dumas, der Scribe — Taglioni ist. — Armes Publikum, in welche Falle geräthst du, wenn du dich von der Perspective Taglioni'scher Ballets in den Tannhäuser verführen lässest, trotz der Eckartiaden[1] der kritischen Constabler!

Genug. Da wir die Janin'schen Sandalen vergessen, wollen wir uns damit begnügen, die Behauptung zu wiederholen, daß eine Oper ohne Ballet in Berlin geradezu Fiasco machen muß, also von vornherein eine Unmöglichkeit ist. Belege dazu bieten selbst neuere komische Opern. Otto Nicolai's relativ sehr saubere „Weiber von Windsor" haben sich zu dem Ballet im dritten Acte wie zu einer dea ex machina zu gratuliren, so amüsant auch die beiden ersten Acte sind. Kapellmeister Dorn hat in richtigem Instinct den dritten Act des „Tags in Rußland" nur mit Tanzdivertissements ausgefüllt; die eingeflickte Arie ist nur zur Bequemlichkeit des Theatermaschinisten geschrieben. Natürlich: der Stoff des Textbuchs dieser Opern brachte keine Gelegenheit zur Entfaltung jenes augenweidenden Pompes, welcher bei „großen Opern" hier in einer die kühnste Phantasie übertreffenden Weise, was Decorationen, Scenerie und Aufzüge anlangt, dem dankbaren Publikum dargeboten wird. Ja, dankbar ist das Publikum und gut erzogen, voll Empfänglichkeit für „die Gaben reiner Kunst", wir möchten sagen: voll heimlich-bewußten Mitempfindens der administrativen Absichten. Das Gewieher und Stampfen der zehn oder zwölf Rosse, welche durch ihre gefällige Mitwirkung die Repräsentation des „Cortez", des „Feldlagers" oder der „Hugenotten" u. s. w., in

[1] Warnungen, vom „getreuen Eckart", dem Warner, abgeleitet.

Begleitung von einer Koppel Jagdhunde auch das erste Finale des Tannhäuser sogar ermöglichen — ist kaum wahrnehmbar, so sehr wird es durch die Freudenausbrüche der Spiegelbilder im Zuschauerraum übertönt. Nicht nur vom Paradiese her — doch, hier fällt uns zu rechter Zeit wieder ein, daß wir ja der Janin'schen Fußbekleidung entbehren. Nur so viel — die Urtheile und Reden, welche man mitten im Parket eines hiesigen Operpublikums zu hören bekommt, wie sich dasselbe heran (d. h. herunter) gebildet hat und als Stamm und Kern, gewissermaßen als Mäcen sich einzufinden pflegt, ringen würdig um die Palme mit den Genüssen, welcher eine empfindliche Nase im Frankfurter oder Pesther Ghetto theilhaft werden kann. Doch das alles ist sehr natürlich und unverwunderlich, [so] daß eine sittliche oder ästhetische Entrüstung gar nicht mehr am Platze sein kann. Man gewöhnt sich in Berlin an manches Abhärtende, mit der Zeit vielleicht sogar an das ekelerregende Schauspiel, wie die unwissenden greisen Schulbuben der Kritik über die größten neueren Tonmeister zu Gericht sitzen und die verkehrte Welt aufführen unter dem Applause der ungeheuren Pöbelmajorität, die sie hinter sich haben.

Die Ausstattungsoper konnte sich nun begreiflicherweise nicht blos von Decorationen, Bühnengemälden, Lichteffekten, Aufzügen u. s. w. nähren. Das vermochte nicht auf die dreistündige Dauer des Opernabends zu fesseln, trotzdem die pfiffige Anordnung getroffen wurde, durch Zwischenakte von 15—25 Minuten — Uhr in der Hand — der Schaulust und Hörbegierde die erforderlichen Ermattungs- und Erschöpfungspausen zu gewähren. Diese Pille bedurfte aber der Versüßung. Die Tanzkunst war es, welche mit der Errichtung der entsprechenden großartigen Conditorei für das Auge beauftragt wurde. Sie hatte nichts Geringes zu unternehmen, und es ist wirklich sehens- und staunenswerth, was sie zuwege gebracht. Unzählige Rettungsmedaillen um so und so viel Opern hat sie sich erworben, und ihr Oberhaupt würde unter der Wucht derselben bequem ersticken können. Es kann uns nicht in den Sinn kommen, die Leistungen der heutigen Tanzkunst als Intermezzo, so selbstständig und gesetzgebend sich das Intermezzo unter den hiesigen Verhältnissen auch ausgebildet hat, aus der vom künstlerischen Standpunkte aus verdienten

Verpöntheit reißen zu wollen. Der zum Theil geheuchelte Abscheu der Gebildeten im Allgemeinen glaubt zu wissen, worauf er sich stützt. Freilich ist nur demjenigen ein solides und begründetes Urtheil zuzusprechen, der Richard Wagner's meisterhaften Abschnitt darüber (Kunstwerk der Zukunft S. 51—67) gelesen, beherzigt, unterschrieben hat. Die bescheidene Absicht des Schreibers dieser Zeilen ist auf eine andere Seite gerichtet: zudem datiren die Anstrengungen und Leistungen des Berliner Ballets, welche unser Augenmerk auf sich gelenkt, erst seit den letzten Jahren. Wir stellen keine positiven Grundsätze auf, sondern nur Beobachtungen an, deren Mittheilung nebenbei demjenigen Musiker, der als Fremder das Berliner Opernhaus besuchen will, als Anleitung dienen kann, wie er es anzufangen habe, um sein Vorhaben nicht mit zerrissenen Ohren, tief verletzt an den Organen poetischer Phantasie und gesunden Menschenverstandes büßen zu müssen. Er erinnere sich des bekannten Kunststücks von dem Direktor eines französischen Provinzialtheaters, der Meyerbeer's „Robert" ohne Musik aufführen ließ. Er riskire nur den Besuch einer Oper mit Ballet, mit sehr viel Ballet — am besten eine Oper ohne Gesang, eine Oper, wo die Fußspitze Kehlkopf spielt.

Der Italiener Paul Taglioni, königlicher Balletmeister, ist es nun, dem das Verdienst gebührt, das Berliner Opernhaus nicht blos einigemal gerettet zu haben, sondern es unausgesetzt täglich auf's neue zu retten, ihm und seinem Adjutanten, dem Maler Prof. Gropius und dem Maschinisten Daubner, welche es in ihren Künsten so weit gebracht haben, daß die scenische Aufführbarkeit der Wagner'schen „Nibelungen" fortan weder einem Gegenwarts- noch Zukunftsphilister bestreitbar erscheinen kann. Die genannte Trias ist die Scheherezade, durch deren insinuante Märchenerzählungen das Publikum verhindert wird, das Opernhaus zu köpfen, d. h. es seiner Einnahmen zu berauben, oder es einer Luftpumpe gleich zu machen, welche den leeren Raum producirt. Man mag einwenden, daß in dieser Dreiheit doch die wesentlichste dritte Person vermißt werde, das darf aber an der Anerkennung, welche sie verdient, nichts schmälern.

Ohne in die Geheimnisse des choreographischen Metiers einge-

weiht zu sein, kann man dreist behaupten, daß Herr Taglioni ein Meister erster Classe in seinem Fache ist, ein ungemein erfinderischer Kopf, mit einer bewundernswerthen Ubiquität des Auges begabt. Seine Ensembletänze, mögen sie sich an den Nationaltanz anlehnen oder nicht, zeichnen sich ebenso durch Originalität der Conception, als gewandte formelle Durchführung des Motivs („Pas") aus. Er componirt polyphone Symphonien für die Beine, in denen er wahrlich schon die Verwendung von Synkopen angebracht hat, so daß sich kein Schumannianer derselben zu schämen hätte. In seinen anmuthig und mannichfaltig wechselnden Gruppirungen herrscht eine wirkliche Kunst der Orchestration, daß man glauben könnte, er sei im Besitz des Göthe'schen „Farbenclaviers", das er im Verein mit dem Costümier dem Auge vorführe. Die Ausführung gibt der Composition nichts nach. Seine Kerntruppen beiderlei Geschlechts exerciren mit einer Behendigkeit, Grazie und vor allem mit einer Präcision, mit der zu rivalisiren eine Militärparade oder ein Verdi'scher Chor schweren Stand haben würde. Die prima assoluta, Fräul. Marie Taglioni, und die anderen ersten Mitglieder zeichnen sich ferner neben ihrer virtuosen Technik, ihrer Coloratur, durch eine Gewandtheit der Mimik, durch einen Ausdrucksreichthum der Gebärdensprache aus, welche den Mitgliedern des recitirenden Schauspiels oft zum Muster dienen könnten. Kurz, Herr Taglioni entwickelt in allen Zweigen seines Gebiets eine so unermüdliche lebendige Thätigkeit, daß der hohe Gehalt, den er beziehen soll, nicht nur gerechtfertigt erscheint, sondern verglichen mit der stagnirenden Trägheit und schlendernden Unproductivität seiner Collegen an dem Institut — man wird errathen — noch sehr mäßig bescheiden, da er schließlich der ganzen Opernmaschine zum Pfeiler dient.

Taglioni ist der Repräsentant des Rhythmus, und wenn das Orchester in seinem Schlendrian den Rhythmus noch nicht gänzlich verlernt hat, so hat es dies dem Balletmeister zu danken und seiner ausgezeichneten Direction durch die ihm zu Gebote stehenden Pedale. Man vergleiche einmal die Beobachtungen, zu denen das Orchesterspiel in der Oper und im Ballet Gelegenheit gibt.

Was war natürlicher, als daß das Bewußtsein, der Hauptfactor

in der Oper, der Helfer in ihren größten Nöthen geworden zu sein, den klugen Italiener auf den Gedanken brachte, aus den Mitteln seiner Kunst selbstständig, einzig und allein mit der zu Terpsichore's Dienerin gestempelten Musik eine Art Drama zu construiren, das durch eine gewissermaßen anschaulichere Einheit in der freilich sehr unvollkommenen Gebärdensprache im Stande wäre, dramatische Illusionen und Emotionen beim Zuschauer hervorzubringen? Das Ballet hatte allerdings schon lange vor ihm als selbstständiges Genre „florirt"; auf das Dramatische war jedoch nie ein solcher Accent gelegt worden, als es Taglioni zuerst mit vielem Glück in seinem phantastischen Ballet „Satanella", neuerdings mit seinem einen erheblichen Fortschritt bekundenden gespenstischen Ballet: „Morgano" versucht hat. Nach der Natur der Mittel, über die er disponiren, mit denen er allein wirken konnte, mußte er natürlich seine Stoffe im Märchenhaften suchen. Ein kindliches Gebiet, es ist wahr: aber was ließe sich denn Anderes dem heutigen deutschen Opernbesucher vorsetzen, gegen den der im Theater verdauende Franzose, der in seiner Loge soupirende Italiener zum idealen Publikum geworden ist? Taglioni dramatisirt seine Märchenstoffe, wenn auch hier und da nicht immer mit Tact und Geschmack, stets doch mit so viel Geschick und Raffinement, daß er die beabsichtigte theatralische Wirkung nie verfehlt. Haben uns doch noch zwei junge und noch blasirte Banquiers nach dem Morgano gestanden, das Unheimliche und Grauenhafte des Sujets habe ihre Nerven dermaßen aufgeregt, daß sie um ihren Schlummer besorgt seien!

„Morgano" ist ein Vampyr. Die Sage ist nach unserer Ansicht nicht so unästhetisch, als sie gewöhnlich ausgegeben wird. Das Textbuch der Marschner'schen Oper ist entschieden weit widerlicher und zugleich langweiliger als das Libretto des Taglioni'schen Ballets. Es kommt eben alles auf die Behandlung an. Wer sich des Byron'schen Giaur erinnert, wird die grausig prächtige Ausführung seines Fluches nicht vergessen haben, den der Fischer dem Helden zuwirft und der mit den Worten beginnt: »But first, on earth as Vampire sent.« Unstreitig hat der große Britte den ersten Anstoß zur dichterischen Behandlung gegeben, liegt doch der Hauptepisode der Marschner'schen Oper, zugleich dem besten Musikstücke,

eine fast wortgetreue Übersetzung der Stelle zu Grunde. Taglioni hat den guten Einfall gehabt, der Sage die ursprüngliche Heimath, Ungarn, wiederzugeben, wodurch auch schon für Tänze und Costüme ein charakteristischer Boden gewonnen war. Schreiber dieses wird nicht den unglücklichen Einfall haben, das Textbuch des Ballets zu analysiren oder im Auszug mitzutheilen. Nur so viel: der Autor hat den Vampyr zugleich zu einem interessanten Magnetiseur gemacht, der sein Opfer nicht blos durch List, sondern auch durch ganz ehrliche Attraction erbeutet. Hierdurch wurde für die Gebärdensprache ein ebenfalls ganz dankbares Motiv erlangt. Es ließen sich mehrere ganz anziehende Situationen und Scenen anführen, welche bei der Darstellung einen dramatisch und musikalisch gleich wirksamen Eindruck machen und zwar einen ebenso unmittelbaren und einheitlichen als die beliebtesten aus der Reibung der Elemente Scribe und Meyerbeer hervorgegangenen Opernblitze. Der Hauptreiz an dieser Darstellung ist das genaue Zusammentreffen der mimischen Gebärde mit dem musikalischen Accente im Orchester; in der gründlichen kunstvollen Beobachtung des ordnenden Gesetzes des Rhythmus, in der dadurch erzielten Harmonie zwischen Ton- und Tanzkunst liegt das Geheimniß der Macht einer ungewöhnlichen Wirkung des an sich nur Unbedeutenden und Dageweſenen. Was wir bei hiesigen Opernaufführungen stets vermißt, haben wir nach langer Zeit in einem Taglioni'schen Ballette (!) zum ersten male wiedergefunden: dramatische Illusion, aus der Concordanz von Mimik und Musik. Und dieser unvermuthete Fund war es, der überhaupt zu einer Besprechung des Gegenstandes Veranlassung gab.

Der Musiker, mit dem sich Taglioni zu seinem „Drama der Tanzkunst" associirt hat, heißt Paul Hertel und ist ein Berliner. Trotz dieses ungünstigen Umstandes trägt seine Musik, zu ihrem Lobe sei es gesagt, nicht den Stempel des Charakters seiner Heimath. Hertel ist ein Componist von ganz entschiedenem Talente; seine Tanzmusik ist nach der Meyerbeer'schen die beste moderne, die wir kennen, mannichfaltiger, wenn auch nicht immer so graziös, wie die der Franzosen Adam und Comp. Trotz seiner Fruchtbarkeit ist er in „Morgano", musikalisch ebenfalls dem besten Producte der gemeinschaftlichen Firma, in der melodischen Erfindung sehr aus-

giebig geblieben, seine Rhythmen sind stets frisch, pikant und schlagend. Die Instrumentirung ist zwar sehr lärmend und rauschend, aber durchweg klangvoll und brillant, auch keineswegs eintönig im Colorit. Nur die Schlagwerkzeuge arbeiten bisweilen zu ausschließlich auf den guten Tacttheilen herum. Der dramatische Theil der Musik steht auch um vieles höher, als der tanzbare Theil derselben. Hertel hat hierin ein ganz bedeutendes savoir-faire documentirt. Seine Composition ist durchweg sehr sprechend und charakteristisch, sehr verständig — wir möchten sagen — gezimmert und verräth eben so viel Leichtigkeit und Fluß der Feder, als eine große Erfahrenheit und Kenntniß des dramatischen Effects (mit Ursache). Sie tritt selbstverständlich ohne Prätension auf irgend welche Unsterblichkeit auf; und trotzdem der Musiker nicht viel Neuem und Originalem begegnet, so vermag er dieselbe recht wohl mehreremal mit Vergnügen und Behagen anzuhören und sich an dem eleganten Jargon, sowie an dem gesunden bon-sens, den der Componist nie verleugnet, zu erfreuen. Die Musik des Herrn Hertel ist wirklich sehr hübsch, sehr liebenswürdig und gefällt uns weit besser als alles, was ..... welcher lapsus calami wäre uns hier beinahe wieder begegnet!

Wir hoffen durch das, was wir hier niederschrieben, nicht in den Verdacht gerathen zu sein, eine Apologie des heutigen Gebahrens der Tanzkunst als selbstständigen Genres beabsichtigt zu haben. Wir haben aber gefunden, daß während die übrigen Bühnenkünste in ihrem verkehrten Zusammenwirken — eine wahre gegenseitige Assecuranzgesellschaft für Blödsinn, Ungeschmack und die krasseste Indolenz — Rückschritte ohne Gleichen machen, die relative Erhebung der Cenerentola [Aschenbrödel] unter den drei Schwesterkünsten im Drama, (wenn auch noch in einseitiger und zum Theil corrupter Weise), doch als Zeichen einer gewissen strebenden Regsamkeit gelegentlich beachtet werden kann.

Hans v. Bülow.

Leopold Damrosch.[1]

Romanze für Geige mit Clavierbegleitung. Op. 4. [Heft I]. Weimar, Kühn.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 48, Nr. 1, den 1. Januar 1858.]

— In Hrn. Damrosch begegnen wir einer echten, durch und durch noblen Künstlernatur, wie sie seit Meister Joachim sich nur selten in der Hülle eines Geigers gezeigt hat. Da ist der begabte, ungeachtet seines noch nicht häufigen Auftretens doch schon allgemeiner bekannte und anerkannte Spieler gewissermaßen nur eine Eigenschaft des inneren Musikers, dem seine Virtuosität offenbar nur als das Mittel zur Darlegung seiner künstlerischen Individualität gilt. Daß er eine solche besitzt, zeigt sich beim Aufschlagen der ersten besten Seite in den Romanzen und der Improvisation.[2] Erschöpfend zu charakterisiren wäre sie jedoch nach diesen Proben noch nicht; der Componist, dessen Denken offenbar sich im Kreise des Orchestralen bewegt, und der durch seine in Weimar aufgeführte vollständige Musik (Ouvertüre, Entreacts, Melodramen u. s. w.) zu Schiller's „Jungfrau von Orleans" bewiesen hat, daß er sich eigentlich in der unbeschränktesten Sphäre wohl und behaglich fühlt, würde mit Recht gegen den Versuch, in den oben genannten Arbeiten sein ihm zukommendes Genre ausgesprochen zu finden, protestiren dürfen. Fassen wir dieselben also ganz objectiv auf, als das, was sie sind, Compositionen in jenem gediegeneren Salonstyle, der aus der Aufnahme des virtuosen Elementes in den Kammerstyl entstanden ist und durch den Vorgang von Componisten wie Mendelssohn, Schumann, Chopin, Raff — Größerer und Kleinerer nicht zu gedenken — eine ebenbürtige künstlerische Bedeutung gewonnen hat, wie die des verjährten Kammerstyles par excellence.

Die beiden Romanzen gehören zu dem Erfreulichsten, was die jüngste Zeit in dieser Gattung hervorgebracht. Der Autor

[1] Geb. 22. Oktober 1832 in Posen, gest. 15. Febr. 1885 in New-York.

[2] B.'s Artikel bespricht zwei Romanzen und eine „Improvisation" (Op. 3) über ein Schumannsches Lied.

schwingt sich zu jener nicht blos die höchste Eleganz, sondern auch die höchste Fülle leidenschaftlichen und in der Leidenschaft stets reinen und zartsinnigen Gefühlsausdruckes repräsentirenden Scala empor, die für die Violine ihren „Chopin" noch nicht gefunden hat. Es ist also nicht zufällig, daß derselbe vordem sich in Transscriptionen Chopin'scher Notturnen und Scherzi für die Geige versucht hat, welche, vor längerem bei Breitkopf und Härtel publicirt, sich eines so allgemeinen Beifalls zu erfreuen hatten. Er hat sich offenbar in das Studium dieses „Lenau" der instrumentalen Lyrik mit so besonderem Eifer versenkt, daß man das ursprüngliche Vorhandensein eines verwandten Elementes anzunehmen hat. Eine ernste und tiefe Melancholie spricht sich in der ersten Romanze aus; die anmuthigen Arabesken, welche den melodischen Stamm umschlingen, treten nie als bloße äußerliche Verzierungen auf, sondern stets als empfindungswarme, dem Grundgedanken entsprießende Steigerungsmittel. Die instrumentale Melodie bedarf einer gewissen Ornamentik, um sich in Fluß und Bewegung zu bringen. Nur muß diese letztere zum Wesen des melodischen Kernes gehören; sie muß einen immanenten, keinen transcendenten Charakter haben. Man vergleiche einmal Bach's und Mozart's Verfahren hierin. Welch scharfer Contrast! Es genüge zu erinnern, wie doch eigentlich die Mozart'sche Melodie es gewesen ist, welche die Rossini'sche Flachheit verschuldet hat, während die in den letzten Beethoven'schen Werken dominirende Behandlung der Variation nach rückwärts auf den alten Sebastian, nach vorwärts mitunter auf Chopin und andere Neuere hinweist. In Damrosch's erster Romanze begegnen wir mit Freude sehr häufig der innigen und innerlichen Ausdrucksweise, die uns an Bach weit mehr entzückt, als seine ascetischen Kunststücke, trotz aller staunenden Bewunderung, die wir auch vor den letzteren bekennen. Die Anlage des Stückes ist ziemlich breit und großartig; an der mit anspruchsloser Einfachheit verknüpften formellen Abrundung ist nichts auszusetzen. Ein Mittelsatz in D moll, der ein bewegteres Zeitmaß verträgt, wenigstens ein gewisses Rubato, bereitet die Wiederkehr des Hauptmotives in qualitativer Steigerung (B dur) wohlthuend vor. Was die Begleitung anlangt, so könnten wir mit dem Componisten vielleicht um einzelne Bagatellen rechten, an

welchen ein böswilliger Schulpedantismus Anstoß zu nehmen vermöchte. Wir unterlassen es aber, weil wir eine Undankbarkeit gegen die unzähligen Feinheiten und Neuheiten der Harmonisirung, die uns ebenso frappirt als erfreut haben, begehen würden. Die Billigkeit würde erfordern, ebenso gewissenhaft die mannichfachen Schönheiten, gegen welche einzelne nie in der Intention, aber bisweilen in der Ausführung hervortretenden unnöthigen Herbheiten, die ein intelligenter Spieler leicht verschleiern kann, gar nicht in die Wagschale fallen, als die etwa zu berührenden, nur dem feineren Mittelstimmen-Verfolger auffallenden Mängel aufzuzählen. Das würde aber zu weitläufig sein, und diese erste Romanze ist wirklich ein so liebenswürdiges und interessantes Musikstück, daß wir gerne uns jeder weiteren Krittelei enthalten. —

Über „Macbeth", Oper von Taubert.[1]

(Ein Brief an Herrn Felix Draeseke.)[2]

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 48, Nr. 2—6, den 8., 15., 22., 29. Januar und 5. Februar 1858.]

I.

Sie wünschen, lieber Freund, eine Mittheilung über das neue musikalische Theaterwerk zu empfangen, von dessen unerwarteten Erfolgen in Berlin Sie mit „Erschütterung" vernommen haben. Ich kann nicht sagen, daß ich zu diesem Zwecke mit Vergnügen die Feder ergreife. Aber ich lege es mir als eine Art Buße dafür auf, in einem schwachen Augenblicke die letzte, d. h., jüngste Oper des Herrn Capellmeister Dorn in der Berliner Musikzeitung besprochen zu haben. Sie machten mir damals den Vorwurf eines übermäßigen Gebrauchs sympathetischer Dinte, indem ich wider meine gewohnte

[1] Wilhelm T., geb. zu Berlin 1811, 1831 Leiter der Hofkonzerte, 1841 Direktor der königl. Oper, 1869 Oberkapellmeister, gest. 1891. — Die erste Aufführung seiner Oper „Macbeth" war am 11. Nov. 1857.

[2] Bülow hat dem Artikel nur die Form eines Briefes gegeben; er wurde nicht an Felix Draeseke gesendet. Vergl. Brief v. 13. Dez. 57, Bd. III, S. 140.

Aufrichtigkeitsliebe dem Leser so Manches zwischen den Zeilen zu lesen übrig gelassen. Ja, ich gestehe es; ohne ein Wort dieses besagten Localartikels zurücknehmen zu wollen, ich ließ mich zu einer freundlichen Leichenrede hinreißen — aus Oppositionsgelüsten, deren Anwandlung ich heute bei geminderter Reizbarkeit nicht mehr zu befürchten habe. Die Dornen, welche auf das frühe Grab der Oper des einen Capellmeisters, die Rosen, welche auf die Wiege der anderen Capellmeisteroper gestreut werden, sie finden heute an mir einen gleich unempfindlichen Zuschauer; ich halte die einen so wenig wie die anderen für Immortellen, und nehme keinen Anstoß mehr daran, wenn die Berliner Kritik mit ungerechtfertigter Parteilichkeit in der Ausübung ihres Amtes, das Mittelmäßige auf Unkosten des Bedeutenden zu hätscheln, sich plötzlich untreu wird. Ich vermag also sine ira et studio über „Macbeth", d. h. nicht den des Shakespeare, sondern den des Shakestock des Berliner Opernorchesters zu schreiben und thue es in der Beherzigung der Maxime, daß was Dorn recht, auch Taubert billig sei. Einigermaßen erschwert wird mir allerdings mein Vorsatz, kaltblütig gerecht zu bleiben, durch die unerhörte Extravaganz, mit welcher die Freunde des Componisten dessen neues Werk als das chef-d'œuvre moderner dramatischer Musik ausbombardoniren, gleich als ob Richard Wagner eine mythische Person wäre. Doch Herr Dr. Kossak, der einzige Schriftsteller Berlins, dessen Feder von einem Kopfe geführt wird, hat diese noch mehr lächerliche als ungebührliche Prätension bereits genügend gegeißelt, und wenn Sie die beiden kleinen Meisterwerke von Geist, Humor und Scharfsinn, welche er darüber veröffentlichte, noch nicht gelesen haben, so lade ich Sie dringend ein, sich diesen Genuß nachträglich zu verschaffen.

Vielleicht erinnern Sie sich noch des charakteristischen Ausspruchs, den vor einer Reihe von Jahren Capellmeister Taubert über Wagner's „Lohengrin" mündlich zu Herrn Concertmeister Joachim gethan und der eine gewisse Unvergeßlichkeit beansprucht. Eine längere Discussion mit dem damals Wagner-enthusiastischen Freunde Franz Liszt's wurde durch die denkwürdige Äußerung des Gegners abgeschnitten, „daß er Wagner's Textbücher recht hübsch, sogar poetischer als andere finde und demnach, wenn er nichts Besseres zu thun

hätte, sehr geneigt sei, den ‚Lohengrin' noch einmal zu componiren". Die Notenthat „Macbeth" liefert in gewisser Weise den illustrirenden Commentar zu dieser Würdigung, die nicht vereinzelt dasteht. Die Herren specifischen Musiker, die Zunftmeister der Sonatenverfertigung, der Symphonieflickschneiderei, die Trio- und Quartett-Lieferanten u. s. f., deren Herberge Mozart's Bild auf dem Schilde führt, leben in dem glückseligen Rausche, die privilegirten Wächter und Bewahrer der sogenannten eigentlichen Musik zu sein. Doch die beliebte Phrase, daß Wagner ein Dilettant à la Gluck sei, ein zum Eintritt in das Heiligthum der wahren Musik Unberechtigter, hat unterdeß viel an ihrer blendenden Kraft und Eigenschaft eingebüßt. Die Anzahl der dadurch zu düpirenden Leute lichtet sich immer mehr, seitdem Musiker von Fach die Feder für die gute Sache führen, und Sie, Verehrtester, haben ganz im Besonderen sich ein Hauptverdienst erworben, indem Sie durch Ihre erfolgreiche Belehrung auch der Kurzsichtigsten und Harthörigsten, wie in Wagner nicht nur die tondichterische Potenz, sondern auch musikalische Wissenschaft, das Erscheinungsmittel jener, ihren Sieg über Routine, Handwerk, Prosa, Schlendrian und Schulpedantismus feiere, ein entscheidendes Licht über das Streitobject verbreiteten. Wagner ist ein wahrer Musiker, und wenn er im Ärger über die ihm durch diesen Titel zu Theil werdende Collegenschaft ihn bisweilen selbst abgelehnt hat, so hat der Handwerker, der Tonmaurer und Notengießer, nicht das Recht dazu erlangt, diese Ablehnung als eine capitis diminutio aufzufassen. Auch Taubert's „Macbeth" hat die Freundlichkeit, sich Ihnen durch das Medium der Vergleichsdarbietung in Ihren Bemühungen um die Beleuchtung des Musikers Wagner anzuschließen. Und insofern ist mir die Gelegenheit willkommen, in Ihre Fußstapfen zu treten, so wenig ich mit Ihrer ruhigen und imponirenden Dialektik oder dem Esprit eines Kossak rivalisiren kann. Eben mit Hilfe des negativen Beweises, an den Früchten Anderer läßt sich der Eine erkennen. Der „specifische Musiker par excellence" begibt sich auf's Eis der Oper, wenn ihm in der reinen Instrumentalmusik zu wohl geworden ist; nun, da können wir ja recht bequem untersuchen, ob es ihm gelingt, abgesehen vom poetischen Gehalte, einen absoluten tonlichen

Inhalt zu bieten, der den „geistreichen Dilettanten" Wagner in den Schatten rückt. Ich brauche Ihnen nicht meine Antwort auf diese Frage zu geben, die sich von selbst verneint. Und dennoch konnte keine treffendere Bezeichnung für Taubert's „Macbeth" gefunden werden, als Kossak's witziger Ausdruck: Musiciroper.

Das Ideal des Herrn Capellmeisters war offenbar, einen neuen „Fidelio" zu schaffen, eine Art Mittelding zwischen Cherubini's „Medea" und Weber's „Euryanthe", ein drei und ein halbstündiges Loreley-Finale. Daß er sich in diesem Vorhaben durch die Worte des Dichters (Hebbel) nicht stören ließ:

„Freilich thut es dir noth, zu schaffen, ich weiß es, doch leider
Thut es der Welt nicht noth, daß das sei, was du schaffst,"

daraus wollen wir ihm keinen besonderen Vorwurf machen. Zwar ist an einem „Fidelio" genug, und am Loreley-Finale mehr als übergenug: es hätte aber die Zukunftsmusiker durchaus nicht incommodirt, wenn sie noch einen zweiten Fidelio zu verehren genöthigt worden wären.

Ich sprach, glaube ich, vom Ideal. Ich meinte damit natürlich das künstlerische Ideal, nicht jenes andere, welches den Componisten sonst noch inspirirt haben mag: Sehnsucht nach Tantième durch ausschließliche Ausbeutung der letzten Bühnenherrschaftstage einer gefeierten dramatischen Sängerin, und nach dem Ruhme, die Cassenoper „Tannhäuser" und die Collegenoper „Nibelungen" auf einige Zeit vom Repertoire zu verdrängen.

Doch ich werde hitzig und lasse unbilligerweise den Componisten für die Sünden des Capellmeisters büßen. Meine aufrichtige Anerkennung der guten Eigenschaften seines Werkes mag das Gleichgewicht wieder herstellen. Und da erkläre ich gern: daß das in den ersten Acten desselben bekundete ernstliche Streben, die saubere und in ihren negativen Vorzügen, dem Fernbleiben von dem trivialen Opernjargon und von dem beliebten unmusikalischen Opernspectakel, rühmenswerthe Factur mir eine größere Achtung vor Herrn Capellmeister Taubert eingeflößt hat, als ich bisher ihm zu zollen vermochte, so wenig ich seine Geschicklichkeit und sogar Tüchtigkeit auf den anderen Gebieten seiner Production je in Ab-

rede zu stellen gewillt war. Aber das letzte Dritttheil seines Werkes verletzt eben wiederum durch das außerkünstlerische Gebahren des Componisten; die Flüchtigkeit und — natürlich immer in den Grenzen deutscher „Gemüthstiefe" verharrende — „Lieder"-lichkeit im letzten Acte documentirt allzu scharf, daß der Componist nicht minder als der von ihm abhorrirte Nichtmendelssohnianer Meyerbeer ganz speciell auf den Effect, den ihm die Mitwirkung der zu Ostern 1858 sich verabschiedenden Johanna Wagner in Scene zu setzen bestimmt war, geschrieben hat. Ich will auch hierin mich hüten, zu anklägerisch zu werden, indem ich den Componisten etwa für die Schwächen des Textbuches verantwortlich mache. Doch ist andererseits hier gleich zu bemerken, daß Herr Taubert seinen Genossen vom Versfuße betreffs dieses Punktes auf eine Weise chicanirt hat, wie es sich Scribe nur irgendje hat gefallen lassen müssen. Thatsache ist, daß Dr. Eggers[1] sich geweigert hat, zu dem gemeinschaftlichen Werke öffentlich seinen Namen als Mitarbeiter herzuleihen, da er den ihm angemutheten Zwang, die Heldin (von einem Helden ist nicht die Rede, — Macbeth gerirt sich rein als Primadonnengemahl) am Schlusse à la Fenella sich in den Festungsgraben von Dunsinan stürzen zu lassen, nachdem dieselbe im vierten Acte höchst zwecklos genachtwandelt, — von anderen derartigen Verstößen gegen dramatische und ästhetische Rücksichten zu schweigen — nicht verantworten zu können geglaubt hat. Eine Berufung auf C. M. v. Weber's Tyrannisirung Kind's oder der Chezy[2] kann Herrn Taubert nicht entschuldigen. Weber's Correctionen entsprangen einer inneren Nothwendigkeit und hatten sinnvolle dramatische Motive, von denen seine Librettisten keine Ahnung hegten, zur Grundlage; auch waren die Stoffe anderer, willkürlich knetbarerer Natur als ein dichterisch so festes und fertig gegebenes Sujet, wie „Macbeth". Eine Bescheidenheit, wie sie die Voraussetzung Taubert's kund gibt, indem er befürchtete, im letzten Acte den Zuschauerraum sich leeren zu sehen, wenn nicht das Dessert des Todes der Heldin das liebe Publikum bis zum Ende fesseln würde, ist im

[1] Friedr. E., Kunsthistoriker (1819—1871).

[2] Helmina v. Chezy, Verfasserin des Textes von „Euryanthe".

höchsten Grade unkünstlerisch und der Aufgabe unwürdig, die er sich setzen wollte. Doch ich spare mir weitere Bemerkungen hierüber bei Besprechung des Textbuches auf.

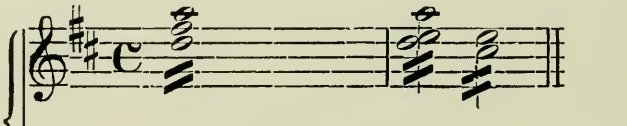
Vorläufig Einiges über den Musiker Taubert, wie er sich in einem seiner für ihn unstreitig bedeutenderen Werke vergegenständlicht. Kann ich leider auch nun nicht umhin, seinen Macbeth kurzweg als eine Capellmeisteroper mehr zu bezeichnen, so zolle ich doch willig die Anerkennung, daß diese Capellmeisteroper zu den beiweitem anständigeren, geschmackvolleren und weniger langweiligen der Gattung gehört, die in den letzten Jahrzehnten das Lampenlicht erblickt haben. Vor Allem hat uns ein Streben nach Einheit des Styles angenehm berührt, in welchem zugleich die Bemühung sichtbar ist, das musikalische Deutschthum, — ein im Grunde nicht sehr Positives — möglichst wenig trocken und spröde erscheinen zu lassen. Die Elemente Weber und Mendelssohn, in deren Fusion das Charakteristische von Taubert's Epigonismus gefunden werden mag, lassen sich leicht als Vorbilder und Tonangeber erkennen. In der Orchesterbehandlung hat er auch neuere Errungenschaften mit Erfolg benutzt, jedoch ohne es zu einem selbstständigeren, individuelleren Aufschwung darin zu bringen. Es ist der Instrumentirung rühmend nachzusagen, daß sie neben einer außerordentlichen Sauberkeit und Detailfeinheit auch Klangfülle und Markigkeit zu offenbaren sich anläßt. Ich sage: sich anläßt, denn da von bedeutenderen Themen auch nicht eine Spur in dem Werke zu entdecken ist, so fehlt es eben an dem, woran Fülle und Markigkeit zu offenbaren wäre. Als Harmoniker habe ich den Componisten vergeblich zu bewundern gesucht, sein non plus ultra der harmonischen Steigerung in den erschütterndsten Momenten ist jener Zusammenklang, den die alten Theorien „Nonenaccord" nennen; die schwächliche Benutzung des verminderten Septimenaccordes in seiner nichtssagendsten Unbestimmtheit zeugt, daß er bei den Meistern der Gegenwart nicht die Studien gemacht hat, von denen man sich nicht dispensiren kann, wenn man auf der Höhe der Zeit stehen will. Empfindet er bisweilen doch einmal das Bedürfniß einer Rückung aus dem alltäglichen Geleise, so spielt er ein bischen enharmonische Verwechslung Spohr'schen Angedenkens. Mit dem Rhythmiker

steht es stellenweise etwas besser, nämlich im Einzelnen, bei der Declamation. Dagegen hat mich der endlose Parademarsch vier- oder zweitactiger Perioden durch die ganze Partitur hindurch bis zum Zähneknirschen ennüyirt. Die kleine Distraction, welche die Dreitheiligkeit im Ballette des zweiten Actes bringt, ist nicht genügend, um über das Unbehagen hinwegzuhelfen. Mit dem Melodiker steht's nach meiner Ansicht am Schlimmsten. Man wende nicht ein, daß die Oper so reich an artigen Liederchen, daß Macduff, Lady Macbeth, das ganze Hausgesinde, Pförtner und Hofharfenist ihre Coupletsfertigkeit an den Tag legen, daß ein „Einzugsmarsch der Gäste" mit zwei Trios, eine Balletmusik mit dito, eine Unmasse Chorquartettanfänge mit den rührendsten Klettereien des ersten Tenors nur so durcheinander wimmeln: das Alles gehört zu jener Sorte Melodien, wie sie für Salon- und Männergesang-Unterhaltung ausreicht, aber für ein musikalisches Drama nun und nimmermehr. Ein gewisser Marschner, dem die Berliner Opernbühne seit mehr als einem Decennium keinen einzigen Theaterabend gewidmet hat, hätte, in der Behandlung dieses Genres im Dramatischen, dem Componisten des Macbeth einigermaßen als Muster, hinter dem es heute nicht mehr erlaubt sein kann, zurück zu bleiben, vorschweben können. Was hilft die Glätte und Eleganz der Einkleidung — diese Taubert'sche Melodie bleibt eine zur Salonpuppe dressirte Berliner Grisette, und der Anklang an die Volksweise dient nur zur ausdrücklichen Versicherung, daß sie das Kind armer Leute ist. Gesetzt nun aber auch, daß die genannten Liedereien musikalischen Werth beanspruchen dürften, so stellen sich doch in der Oper Forderungen höherer Art an die Erfindung des Tonsetzers auf, denen Herr Taubert in keiner Weise genügt hat. Ein bedeutenderes, prägnantes, charakteristisches dramatisch-musikalisches Motiv existirt in der ganzen Partitur nicht. Der Componist hat es sich noch leichter und bequemer in diesem Bezuge gemacht, als bei seinen Instrumentalarbeiten. Fand er sich in den letzteren nämlich genöthigt, eine Art bestimmten, festen Hauptgedankens auszusprechen, ein klares dominirendes Thema auszubrüten, an das sich die üblichen, normalen, von den „Merkern" der Schulweisheit erheischten Fort-, Durch-, Aus- und Abführungen knüpfen ließen, so glaubte er sich

in der Oper dieser Mühe insofern entschlagen zu können, als unter dem Deckmantel, dem dramatischen Fortgange Rechnung zu tragen, hier nur Note auf Wort, Textbuch in der Hand, aufs Gerathewohl weiter componirt, gewissermaßen weiter improvisirt werden mochte. Bei der krassen Begriffsverwirrung, die über Wagner's Theorie und Praxis unter den specifischen Musikern herrscht, ist hier vielleicht gar mißverstandener Wagner im Spiele gewesen. Steigt aber doch einmal herunter von eurem hohen Pferde, ihr Eigentlichen, laßt euch doch herbei oder herab, nur um eure Stärke zu zeigen, so ein Motiv zu erfinden, wie den Pilgergesang im „Tannhäuser"! Es muß euch ja bei eurer ungeheuren Geschicklichkeit und Fixundfertigkeit im „Componiren" ein Leichtes sein!

II.

Sie werden erschrecken, lieber Freund, wenn ich Ihnen das einzige, mit der Intention eines rothen Fadens auftretende Motivlein niederschreibe, das zum erstenmal bei dem Weissagungsgruße der Hexen zu Macbeth's künftiger Größe auftritt und dann des häufigen wiederkehrt, um zu erinnern, daß Macbeth's Ehrgeiz darin seine Verkörperung gefunden hat.

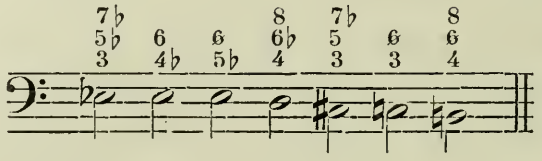


[1] Die in diesem Artikel vorkommenden Notenbeispiele gab Bülow aus dem Gedächtniß, da die Oper nicht gedruckt war. »Comme je cite la partition textuellement après deux auditions, ils sont stupéfaits de ce »charlatanisme« schrieb er an Liszt. Das Manuskript war nicht aus den Händen des Komponisten gekommen, so daß dieser, nachdem er sich von der Übereinstimmung der Citate mit der Partitur überzeugt hatte, nach Alex. Ritter's Angabe, geäußert haben soll, daß er, ohne diesen Beweis, an die Möglichkeit einer solchen Gedächtnißprobe nicht glauben würde.

Alles, was streicht und bläst, vertheilt sich diesen fetten Bissen. Bald schieben es die Posaunen, bald grämeln es die Fagotte, bald murren es die Bässe, bald pfeift es das Piccolo, in der Aufregung der Situation kreischt es sogar einmal die Trompete in der höheren Octave. Da lobe ich mir doch noch das Hauptmotiv der „Nibelungen" von Dorn, das anfangs einen Anlauf zu nehmen verspricht und wenigstens elf Tacte ohne Fermate währt. Und trotzdem, glauben Sie mir, lieber Freund, ich empfand stets das Gefühl einer gewissen Befriedigung, einer dramatischen Genugthuung, mein nach einem bleibenden Accente von einiger Bedeutung lechzendes Ohr stärkte und labte sich jedesmal, als ich dieses simple, ausdrucksbaare Motivlein vernahm. Ich empfing die Illusion von einem gewissen Ernst in der Sache, von einer Absicht des Componisten, der Musik eine nicht luxuriöse, sondern ihrem inneren Wesen geziemende Rolle in seiner Oper zu ertheilen. — Ich habe schon gesagt, daß Lord Macbeth in dem Singspiel, das seinen Namen führt, nur als secundirender Gatte beschäftigt ist, und keinen Anspruch als dramatische Figur erhebt. Es ist traurig, daß der Componist sein künstlerisches Gewissen bestimmten momentanen Localverhältnissen unterzuordnen vermocht hat, um einen rascheren Erfolg zu erzielen, statt in einem, gesetzt auch trüglichen, doch immer edlen Glauben an seine Kraft, sein Werk nach einem absoluten künstlerischen Maaßstabe zu gestalten. Aber Garantie des Erfolges im Voraus für die im Werden begriffene Schöpfung ist die Parole dieser „ehr"geizigen Künstler, ohne welche sie der Inspiration für ihre Arbeit ermangeln! — Macbeth hat also kein anderes ihm persönliches, charakteristisches Tonmotiv, als das angegebene, braucht's auch leider kaum. Dem Tyrannen gegenüber steht das Vaterland. Der schottische Patriotismus begnügt sich mit einem kurzen Ansatz zu einer Hymne, die anfangs und Ende der Ouvertüre eine Rolle spielt, nach einem kurzen Auftreten im ersten Acte und einer recht geistreichen Anspielung im dritten (bei der Geistererscheinung) aber erst ganz am Schlusse der Oper wiederkehrt, um die Restauration des legitimen Thronerben zu bejubeln. Dieses Motiv ist gar nicht so übel, ziemlich populär, mit Anklängen an schottische Volksweise verbunden und hätte sich — faute de mieux — recht wohl mit Glück zu einem

Träger der Person „Patriotismus" verwenden lassen können, am glücklichsten freilich erst dann, wenn als Gegensatz ein dem Unterjocher und Usurpator kennzeichnendes Motiv ihm gegenübergestanden.

Lady Macbeth, die Ristori oder Rachel der Schauspielertruppe: Macbeth, Banquo, Duncan, Macduff, u. s. w. singt ihren übrigens gar nicht uninteressanten und sogar einzelne Schönheiten, mit welchen die Galanterie des Componisten Frl. Wagner gehuldigt hat, aufweisenden Part vom ersten zum letzten Act, ohne sich nur einmal bewußt zu werden, daß sie den Mittelpunkt der ganzen Handlung bildet und folglich einige Verpflichtungen gegen ihre Umgebung zu erfüllen hätte, die sich eben wiederum durch Darbietung mehrerer oder doch nur eines charakteristischen Hauptmotives hätten erledigen lassen. Nur ein einzigmal fällt es dem Componisten ein, in dem kurzen Orchestervorspiel zum zweiten Acte, einen an und für sich nicht bedeutenden, aber durch eine hübsche modulatorische Wendung von As nach E dur



hervortretenden Passus aus einer Arie des ersten Actes dem Zuhörer in die Erinnerung zurückzurufen. Die Somnambulismusscene, welche den vierten, sehr kurzen Act ausfüllt und, aus dem Ganzen herausgenommen, ein sehr kunstvolles und discret gezeichnetes Genrebild abgibt, enthält merkwürdigerweise nicht eine einzige Allusion an Vorhergegangenes und könnte z. B. von Lady Macduff, gäbe es dergleichen, bei verändertem Texte, ohne alle Hindernisse mit gleichem Fuge dargestellt werden. Also auch hier, wo die dichterische Situation den Componisten auf seine Aufgabe — sit venia — mit der Nase drauf gedrückt hat, hat es demselben dennoch gefallen, seiner Musicirmanier auf Unkosten jeder feineren dramatischen Beziehung und Motivirung (das Motiv hätte freilich präexistiren müssen) freien Schuß zu lassen. Was würde diese Partie an Interesse gewonnen haben, wenn sie nach dem Vorbilde eines Wagner'schen Charakters,

in der Phantasie des Hörers eine melodisch plastische Gestalt erhalten hätte!

Herr Taubert hat eben hierbei das Hochwichtige übersehen oder vergessen, daß der dramatische Tonsetzer nicht bloß Maler, sondern auch Bildhauer sein muß. Alle Achtung vor seiner Pinselführung, seinen zierlichen Farbentöpfchen, seiner Geschicklichkeit, die Physiognomie der Heldin nach den Eindrücken, die sie empfängt und die Andere von ihr empfangen, ich möchte sagen, zu schminken; aber vor allen Dingen bedarf es zuerst dramatischer Charaktere, fester Umrisse, individueller Gestalten.

Hatte Weber in seiner „Eglantine" diese Forderung nicht genügend erfüllt, so war dagegen in Wagner's „Ortrud" das Nöthige zu erlernen. Leben und Bewegung in einem festen Rahmen, damit das Bild nicht zerrinne, sondern vom ersten Momente an in der Seele des Zuhörers hafte: dies scheint mir die Grundbedingung dramatischer Charakterzeichnung zu sein. Der dramatische Tondichter hat hierin ein Außerordentliches vor dem Wortdichter voraus. Durch ein prägnantes melodisches Motiv, welches gerade nur dieser bestimmten Person anzugehören hat, vermag er das innere Auge des Zuschauers mit einem eigenthümlichen, festbegrenzten und doch des mannichfaltigsten Ausdrucks, der verschiedenartigsten Wandlungen fähigem Bilde zu erfüllen, durch welches alle seine poetischen Intentionen im Einzelnen eines klaren und sicheren Verständnisses gewärtig werden können. Diese Einheit in der Vielheit vermissen wir durchaus an der Hauptperson der Oper des Herrn Taubert. Die bewundernswürdige, edle und schöne, lebensvolle — Bearbeitung — der Rolle durch Frl. Wagner hat das Möglichste versucht, den Mängeln des Entwurfes zu Hilfe zu kommen, doch das reichte eben nur bis zu einem gewissen Punkte aus.

Von den übrigen Personen der Oper ist nun gar nicht zu reden. König Duncan, Banquo u. s. w. hätten keine musikalischen Motive von Bedeutung zu ihrer tonlichen Repräsentation erhalten können, da der Textdichter sie nur für das Fach der höheren Statisten engagirt hat. Doch der Musiker, der Intelligenz genug besaß, um sich in das Studium der Wagner'schen Werke vertiefen zu können, hätte immerhin Anlaß finden mögen, ihrer dramatischen

Nacktheit ein musikalisches Costüm zu geben, und etwas Anspruchberechtigteres als einen König Müller und General Schultze zuwege zu bringen. Macduff's Rolle ist dramatisch-musikalisch eine noch kläglichere. Kossak nennt ihn kurzweg einen „Liedertafeltenor" und „Bratenbarden" und trifft damit ganz das Richtige. Macduff, für Herrn Formes componirt und von diesem mit dem vollen Glanze seines schönen Materials ausstaffirt, ist die Erscheinung des absoluten, des „metaphysisch-reinen" Tenoristenthums, des eingestrichenen „a und b" quand même im Ensemblesatze, des zur Ausfüllung der Zwischenpausen durch Sologesang berufenen tragischen Clown's. Vielleicht soll er durch seine Gesangswuth sich als moralisch guten Menschen legitimiren. Wenigstens pflegt sich der ganze Männerchor zutraulich neben ihm niederzulassen, wo er immer singt, bei Hofe, oder im Walde, und ihn durch kräftige Mitwirkung im Refrain zu unterstützen. Daß er Macbeth im zweiten Acte Lob, im dritten Rache zusingt, geschieht einzig darum, um sein Repertoire zu wechseln. Denn für den trocken und kurz erzählten Vorgang seines Familienjammers vermag sich, da er durch nicht die geringste Andeutung motivirt wird, niemand zu interessiren. Der erste beste Verdi'sche Operntenor ist ein dramatischer Charakter gegen diesen Serenaden-Kater, dessen Vorbild „Volker" in Dorn's „Nibelungen" kaum abgeschmackter zu nennen ist. Die Rolle des Chors ist dramatisch so null und nichtig wie in den schlichtesten [schlechtesten?] italienischen Opern: das sind lauter Miethlinge für Füllstimmen. Als besonders unangenehm zeigt sich ein Hexenchor, dessen Einführung von Herrn Taubert herrührt und gegen welchen Herr Dr. Eggers in richtigem ästhetischen Genügen an der gegebenen Hexentrias gleichfalls vergeblich protestirt haben soll. Wenden wir uns der Arbeit des Letzteren zu.

III.

Das Textbuch entbehrt, wie ich Ihnen schon gesagt habe, den Namen des Verfassers. Es präsentirt sich, gleich dem Zauberer Merlin in der Sage, als ein „Kind ohne Vater". Wenigstens hat der Vater sich der Beglückwünschung resp. der Redacteurver-

antwortlichkeit entzogen, es zum ausgesetzten Findling degradirt, und sich somit unter den Schutz der Satzung „la recherche de la paternité est interdite“ gestellt. Ich befinde mich nicht in der Lage, den Schleier lüften zu können, welcher die Mysterien der unglücklichen Ehe zwischen Dichter und Componist verhüllt. Da aber andererseits eine Auffassung des Librettos als automaten Productes nicht statuirt werden kann, so sehe ich mich schon genöthigt, in meiner kurzen Beleuchtung desselben einen imaginären Urheber (etwa einen federunruhigen Referendarius) anzunehmen, der mit dem hochgebildeten Redacteur des „Kunstblattes“ Hrn. Dr. Eggers, nichts weiter zu thun hat. Diesen letzteren habe ich nur insofern zu berücksichtigen, als der geschickten Versification und dem verständigen Dialoge ein anerkennendes Bruttolob zu zollen ist. Im Uebrigen ist zu bedenken, daß der absolute König „Componist“ den in seinem Verhältniß zum Drama liberal gesinnten Minister „Textdichter“ zur Demission gezwungen hat, und da Minister eben nur im constitutionellen Staate verantwortlich sind, so wäre eigentlich der musikalische Despot zur Rechenschaft zu ziehen. In diesem Verfahren läge aber eine große Unbilligkeit, da der Componist einer Oper nur für seine Musik einzustehen hat, falls er nicht die Impertinenz eines Richard Wagner begeht, gleichzeitig Dichter zu sein.

Die Polemik, welche ich gegen die Herren Aesthetiker inbetreff ihres Tadels wegen der Wahl des Stoffes zu führen hätte, will ich möglichst abkürzen. Eigentlich kann von einer solchen gar nicht die Rede sein, da ich mich auf einen total entgegengesetzten Ausgangspunkt stelle. Hr. Professor Marx z. B. hat eine höchst glänzende und eloquente Abhandlung über die „Frage“ veröffentlicht, „eignen sich Shakespeare's Werke für Benutzung zur Oper“, und sich durch die fast leidenschaftliche Verneinung gewissermaßen zum Stimmführer derjenigen gemacht, die als ästhetische Idolokraten die Möglichkeit von Majestätsverbrechen an Shakespeare u. A. behaupten. Ich kann nicht umhin, schon in der Aufwerfung dieser Frage überhaupt die Manifestation eines Pfaffenthums auf dem Gebiete freier Kunst zu erblicken, und in der entschiedensten Weise das Recht des Egoisten (im philosophischen, d. h. guten

Sinne) gegen solche polizeiliche Einschränkung zu bejahen. Von einer Shakespeare-Entweihung durch Verarbeitung und Verballhornung seiner Dramen zu Operntexten kann ebenso wenig die Rede sein, als von einem Wagner-Verbrechen durch die unzähligen Tannhäuserparodien.

Ich sehe nicht ein, warum der gebildete Musiker (und Taubert mag ein solcher sein) nicht wie jeder andere gebildete Mensch, der künstlerische Producent nicht ebenso gut als der Consument, berechtigt sein sollte, die großen Dichter der Vergangenheit als sein Eigenthum zu betrachten und in ungeschmälerter Freiheit zu genießen, zu verzehren, gleichsam wiederum als Rohstoff zu neuer, eigener Reproduction zu benutzen, wie er es für gut findet! Was soll eine Theorie von „unnahbaren Heiligen" dem Lebenden und Strebenden sein Recht verkümmern? Max Stirner[1] hat dergleichen Theorien mit vollem Fug für „Spuk", deren Anhänger für „Sparren-Besessene" erklärt. Neben der unheimlichen, hat die Sache auch eine komische Seite. Denn immer wird nur der Erfolg eben entscheiden. Es ist mit diesen unerlaubten „Dichterprofanationen" wie mit den „Staatsstreichen". Ein naheliegendes Beispiel aus den niederen Regionen gibt davon Nicolai's opera buffa, welche „Die lustigen Weiber von Windsor" vollständig vom Schauspielrepertoire verdrängt hat, und zwar ohne alle Protestation vonseiten der Shakespearomanen. Ich begreife nicht, warum es a priori hätte so vollständig unmöglich sein sollen, aus Shakespeare's „Macbeth" das Gerippe für ein musikalisches Drama zu construiren, das an Wirkungsfähigkeit, an Erschütterungs- und Rührungsmacht dem Kunstwerke des großen Britten, ohne dessen Bedeutung auch für die Gegenwart zu beeinträchtigen, gleich gekommen wäre? Hr. Taubert hat bei allem Mangel an Genie manche Situation des Dramas so glücklich musikalisch ausgestattet, daß der doctrinären Prädestination „von der Ungeeignetheit für Behandlung zur Oper" schon hierdurch ein hinlängliches Abfertigungsdementi gegeben worden ist. Daß die Tonader des Componisten aus dem Shakespeare-

[1] Max Stirner, philosophischer Schriftsteller, Verfasser von „Der Einzige und sein Eigenthum" (1845) und „Geschichte der Reaktion" (1852). Geb. 1825 in Bayreuth, gest. 1856 in Berlin.

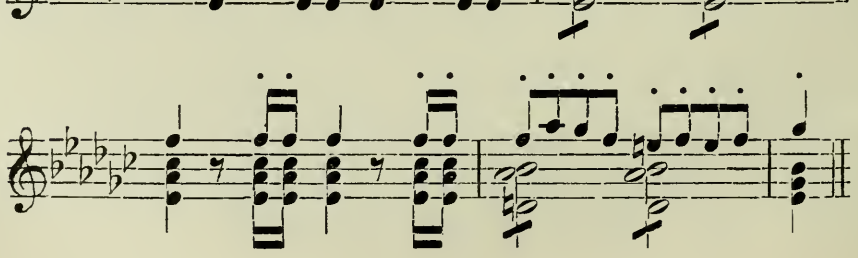
Stamme dramatischer Poesie Nahrungssaft zu saugen gewillt war, wer will ihr das verdenken? Daß er es nicht auf die rechte Art angefaßt hat, seine Absicht durch Erreichung des Ziels plausibel zu machen, daß er die für ihn wie für jeden anderen Tonsetzer herabhängende Frucht nicht zu schälen, zu genießen verstanden, wessen Ruhe und Vergnügen wird dadurch gestört? Was hat Shakespeare damit zu thun, wenn Hr. Taubert für sein Ideal und seine Interessen arbeitet, oder sich gegen eines oder beides „versündigt"? Taubert ist kein musikalischer Don Juan gewesen und hat nicht die Rache des steinernen Gastes William zu fürchten. Man braucht also eigentlich die Anklage gar nicht ernsthaft zu nehmen: gesetzt, das Textbuch trüge anstatt der Parentheſe „nach Shakespeare" die Einschaltung „frei bearbeitet nach einer Chronik in Holinshed's Geschichte von Schottland" an der Stirn, so würde es niemand eingefallen sein, eine Discussion einzufädeln. Bekanntlich hat sich aber der große Britte ganz treu und genau an seine eben genannte Quelle gehalten. Warum also hätte Taubert Shakespeare's Drama nicht geradeswegs als eine für ihn, den Componisten, gemachte Vorarbeit betrachten dürfen, durch welche ihm die Einrichtung des von Holinshed gegebenen Stoffes zur In-Musik-Setzung erleichtert worden? Das Hauptvergehen des Textdichters ist im Grunde gerade das, sich allzu treu und streng an die Shakespeare'sche Vorarbeit gehalten, kein besseres, modernen Bühnenansprüchen genügenderes, somit musikalischeres Drama zustande gebracht zu haben.

Eine eigene Art Gedankenlosigkeit ist der ganzen Conception aufgeprägt. Der Verfasser hat offenbar Sobolewski's Motto: „Oper, nicht Drama" zu dem seinigen gemacht, in der guten Absicht, dem Musicifex ein Zeichen seiner Hochachtung dadurch zu geben, daß er ihn in die unglaublichsten Unkosten zu versetzen suchte. Daher zum großen Theil der Bankerott des letzteren. An einer kurzen Anzeige des Inhaltes und seiner Eintheilung wird Ihnen, lieber Freund, am deutlichsten einleuchten können, wie alle dramatischen Regeln und Gesetze (ich meine diejenigen, welche aus dem Stoffe jedesmal für die Form resultiren) auf das kindischste über den Haufen geworfen sind. [Schilderung des Textbuches.]

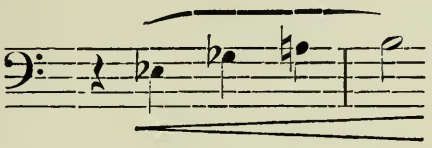
Ich acceptire das Libretto gewißermaßen nun im Folgenden als ein fait accompli und beschränke mich darauf, auszuführen, was die gegebene dramatische Unterlage unter den Händen des Componisten geworden ist, ohne höhere Forderungen an ihn aufzustellen, als unter diesen Umständen von ihm erfüllt werden konnten.

IV.

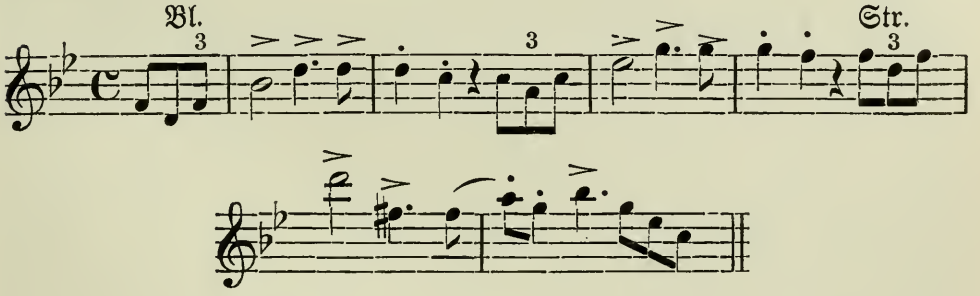
Daß die Musiciroper mit einer Ouvertüre behaftet ist, werden Sie wohl keinen Augenblick bezweifelt haben. Sogar mit einer recht prätentiösen symphonistischen Ouvertüre, die jedenfalls die Bestimmung hat, sich nach dem Ableben der Oper als ihr Aschenbecher auf die Rumpelkammer der „classischen" Capellistensoiréen zu vererben. Als Instrumentalstück betrachtet, gehört sie zu den anhörbaren, die Langweiligkeit der Ideen durch das Colorit der Orchestration mit Glück neutralisirenden und hält die rechte Mitte zwischen der sogenannten Garten- und der „gediegenen Salonmusik". Mendelssohn's „Ruy Blas" kann das Ideal der Gattung genannt werden. Taubert hat ihm mit sichtlichem Fleiße nachgestrebt. Der Form nach gehört sie zu denjenigen „modernen" Ouvertüren, bei denen Kopf und Coda ein populäres, rauschend instrumentirtes Motiv verarbeiten, während das Mittelstück mit bescheideneren Mitteln sich durch eine „dauerhafte" Arbeit zu empfehlen sucht. Das bereits von mir genannte Motiv der Patrioten eröffnet und schließt in ganz brillanter Weise den Kreislauf des gewöhnlichen Capellmeister-Allegros, dessen Thema einen Münchner oder Stuttgarter anmunden wird.



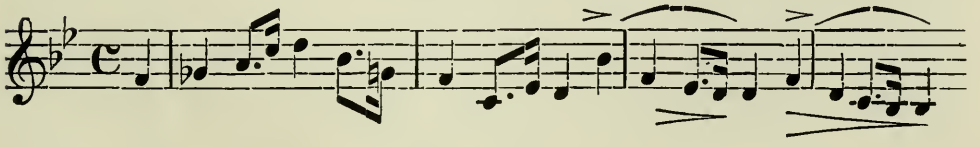
Daß der als Schwabe sicherlich noch neununddreißigjährige L[udwig] R[ellstab] bei solchen auf nicht gerade mehr ungewöhnlichem Inspirationswege concipirten Klängen leichter mit dem Kopfe nicken mag, als bei dem Thema der Schumann'schen Manfred-Ouvertüre, wird niemand befremden. Der bei der Wiederholung zugefügte Contrapunkt in den Fagotten und Clarinetten



wird Ihrem allein durch „Aetzendes" zu „letzendem" Zukunftsohre wahrscheinlich nur von mäßigem Interesse erscheinen. Das zweite Thema, das natürlich in Dur und zwar zuvörderst in der Dominante, später in der „Tonicade", wie der feingebildete Dr. Lange[1] früher zu schreiben pflegte, erscheint, bekundet einen heroischen Charakter:



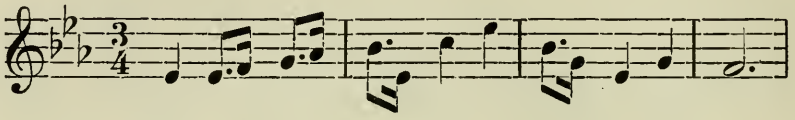
da es zu keiner weiteren Fortführung geeignet ist, so tritt dafür die Abführung durch ein Souvenir an einen bekannten Meister ein:



Nun geht's natürlich an den sogenannten Durchführungssatz, der, wie es bei Taubert's Praxis sich von selbst versteht, ganz

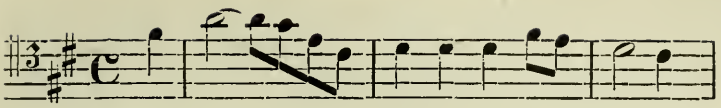
[1] Von 1846 bis 1858 Redacteur der „Neuen Berliner Musik-Zeitung". (1815—1879.)

solide und mit Benutzung einiger „dämonischer" Piccolo-Scalen, übrigens nicht schlechter gemacht ist, als man ihn in irgend einer Marschner'schen Ouvertüre antrifft. Hierauf repetirt sich das erste Thema wie zu Anfang und dann das zweite in der Haupttonart, an welches letztere sich die bereits erwähnte brillante Coda anfügt,



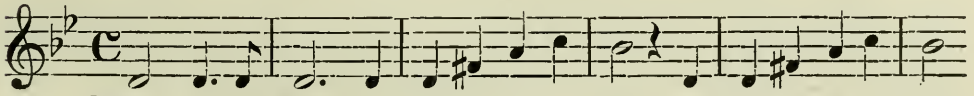
„gegen die wir nichts einzuwenden haben", wie sich der homo criticus Berolinensis ausdrückt, wenn er bei wohlwollender Laune ist, d. h. einen Vergangenheitsmusiker streichelt. Aus dem gegebenen Material wird es Ihnen leicht möglich sein, sich die Macbeth-Ouvertüre selbst zusammenzuconstruiren, und Sie gestatten mir wohl, zum ersten Acte überzugehen, bei dem ich, (wie auch bei Besprechung der übrigen) etwas lakonischer zu Werke zu gehen gedenke.

Das erste Hexenterzett, das in Ermangelung interessanter harmonischer Wendungen stark mit Blitz und Donner gewürzt ist, bringt eine höchst gemüthliche Musik in Hmoll und Hdur, bei der der Zuhörer sofort den Ernst der Situation zu vergessen veranlaßt wird. Besser vielleicht „gearbeitet", wenn auch nicht besser instrumentirt, als das zweite Finale aus „Oberon", enthält es so impertinente Reminiscenzen an dieses, daß man nicht einmal verkappte Elfen tändeln zu sehen glaubt. In die Sprache der hiesigen Kritik übersetzt, heißt das natürlich: „der Componist überschreitet auch in der Charakteristik des Dämonischen niemals die feinen Grenzlinien des reinen Schönen." Nach dem Grundsatz, daß die Kunst immer heiter sein müsse, hat der Componist seinen Hexen das Gepräge einer Auferziehung mit seinen Kinderliedern verliehen. Macbeth's und Banquo's Eintritt ist von höchster Indifferenz. Das Motiv der Prophezeiung habe ich schon früher citirt: ich will seinen Werth als Geschmackssache unberührt lassen. Macduff's Begrüßung des Helden kündigt das Bedürfniß des Componisten nach Männerquartett an, begnügt sich aber nur mit einem Ansatz dazu, der die beliebten Liedertafelphrasen



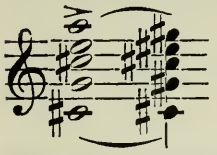
zum höheren Dilettantenvergnügen credenzt. Von komischer Wirkung ist dabei namentlich die Behandlung der Textworte „der Rebell fiel unterm Henkerbeil" in diesem sentimentalen Style.

Die zweite Scene ist erquicklicher. Lady Macbeth singt ein oder zwei Arien, die in dramatischem und musikalischem Ausdrucke manch schöne Einzelheit, wenn auch keinen originellen Zug verrathen. Ich habe schon gesagt, daß der Componist der Ausstattung dieser Partie, als der Hauptstütze seines Werkes, große Sorgfalt gewidmet hat. Der ganze Monolog ist ebenso effectvoll als sangbar geschrieben; ein gewisses Anlehnen an Gluck'sche Muster gibt ihm eine ganz noble Färbung, die nur durch einige geschmacklose Wiederholungen, welche der selige Winter begangen haben könnte,



sowie durch einige sehr überflüssige Schlußtriller, welche an die „Zauberflöte" mahnen, beeinträchtigt wird. Der hierauf folgende Dialog mit Macbeth läßt sich ebenfalls hören, und der Passus „es rollt die Stunde ruhig weiter, und morgen blickt die Sonne heiter auf dich und deine Königin" ist als recht schwungvoll zu bezeichnen. Der Empfang des Königs und seiner Gesellschaft gibt den Stoff zu einem längeren Ensemblestücke, welches das so zu sagen patriotische Motiv aus der Ouvertüre zur Grundlage hat, abgesehen aber von einem hübschen colla parte Lady Macbeth's sich als eine höchst monotone Polonaise (vergleiche die Introduction des ersten Actes von „Euryanthe") hinschleppt. Nachdem ich den unangenehmen Eindruck der nochmaligen Verwandlung überwunden hatte, habe ich mich aufrichtig an der Ermordungsnacht erfreuen können. Die an und für sich ergreifende Situation trägt allerdings das Hauptsächliche zur Wirkung bei; jedoch die höchst sinnvolle Declamation, die lebenswarme und feine Zeichnung des ganzen Bildes

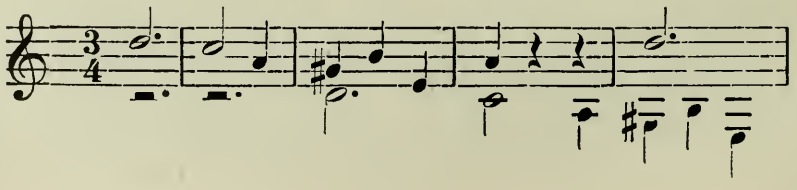
im Orchester runden diese Scene zu einem kleinen dramatischen Ganzen ab, das dem Componisten die größte Ehre macht. Um so heftiger wurde ich durch das kindische Pförtnerlied (nach dem Schiller'schen Texte) empört. Es gibt eine Grenze, wo die naive Einfachheit zur Stupidität wird. Wenn Sie diese Säuglingsmelodie gehört hätten, so würden Sie über die armselige Imitation des Hirtenliedes im „Tannhäuser" erstarrt gewesen sein. Die Entdeckung des Königsmordes durch Macduff, das Herbeiströmen des Volkes u. s. w. ist dagegen wieder ganz vortrefflich behandelt, obwohl der höchste Aufschrei des Entsetzens sich mit der verbrauchten Folge



begnügt. Ein langsamer, aber dennoch sehr dra-

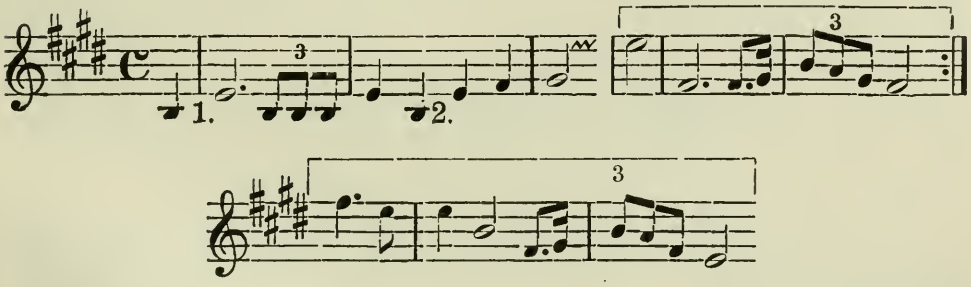
stischer Schlußsatz (B moll) endet das erste Finale, in welchem etwa noch einige Lohengrin-benutzungen bei den Reinigungseiden der drei dazu bemüßigten Personen (Banquo, Macbeth, Macduff) zu signalisiren wären, von denen die des Macbeth eine charakteristischere Variante wenigstens durch interessantere Harmonisirung hätte erhalten dürfen.

Fast die Hälfte des Textbuches hat sich mit dem ersten Acte umgeblättert. Der zweite ist als Pendant zu dem des „Tannhäuser" angelegt, und beginnt mit der Verabschiedung der Familie Banquo von der Familie Macbeth. Die Musik oder vielmehr die Musicirerei dazu ist erschrecklich fade, matt und langweilig. Es fällt mir nicht ein, gegen den weder recitativischen noch arioſen Styl darin zu polemisiren; nur hätte der Componist in der Wahl der Abwechselung zwischen beiden mit ein wenig mehr Kopf verfahren können. Das darauf folgende Duett ist gleichfalls eine ganz ausgezeichnet schwache Nummer. Sehen Sie sich den daraus entnommenen ledernen Canon einmal an:

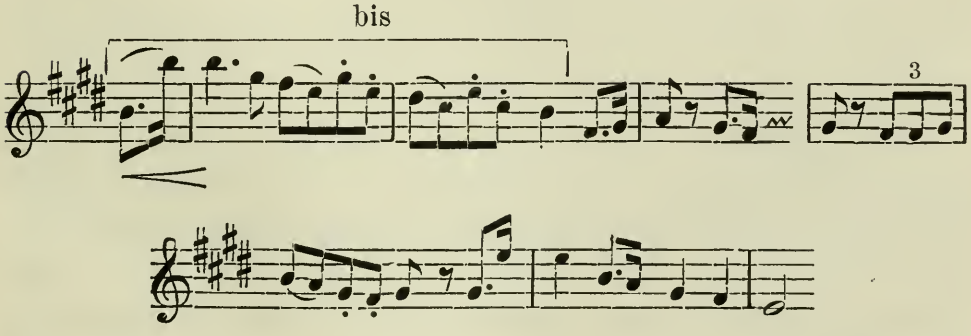


und Sie werden mir zugestehen, daß ein anständiger Mensch dergleichen heute nicht mehr schreiben darf.

Der darauf folgende Festmarsch hatte jedenfalls die Bestimmung, dem beliebten Tannhäusermarsch ein Paroli zu bieten. Daß die Ausführung hinter der Intention zurückblieb, brauche ich nicht besonders zu erwähnen. Das hindert mich jedoch nicht, das an und für sich recht gelungene Musikstück gegen die Angriffe eines sonst unparteilichen Kritikers in Schutz zu nehmen. Paßt es auch nicht zum Charakter des Ganzen, ordnet es sich auch nicht höheren Ansprüchen vonseiten des Dramas genügend unter, indem es mit allzu äußerlichen Prätentionen auftritt, so ist es doch nicht werthlos, und namentlich ganz meisterhaft orchestrirt. Nur das piquant sein sollende, aber höchst lahme zweite Trio hätte ich lieber gestrichen gesehen. Der fünftaktige Rhythmus des Hauptmotives ist von chevalereskter Grazie, wenn auch melodisch nicht originell.



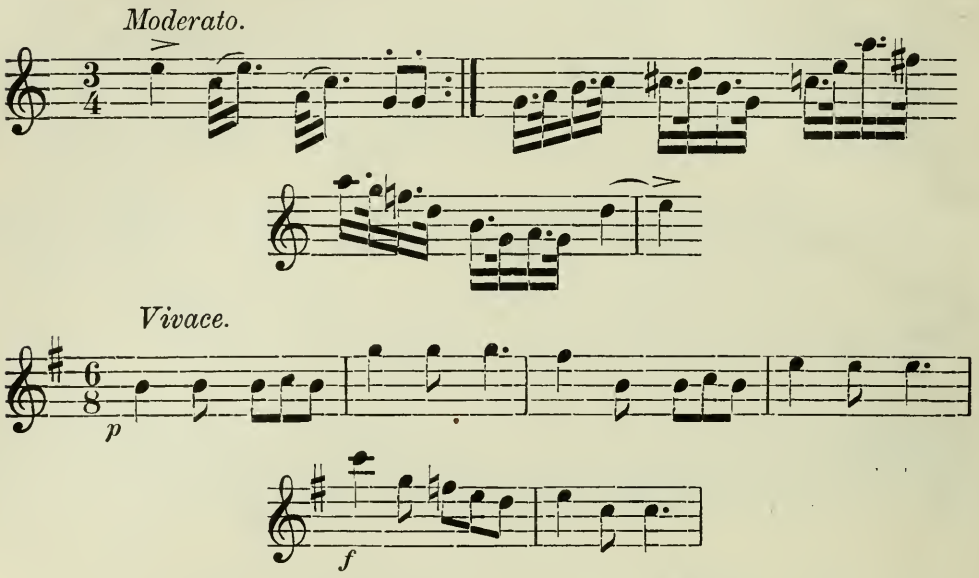
Auch der zweite Theil ist schwungvoll zu nennen:



Das sich daran schließende Ballet ist recht anmuthig, stammt offenbar aus einer ebenso geschickten als musikalisch gebildeten Feder

und entschädigt für den Mangel an Neuem durch die interessante Combination eines gemesseneren Hoftanzes mit einem heiteren Volkstanze, welche zuerst abwechselnd, später gleichzeitig, auch für den Zuschauer, wie sich von selbst versteht, ganz unterhaltend arrangirt sind.

Die beiden Themen sind folgende:

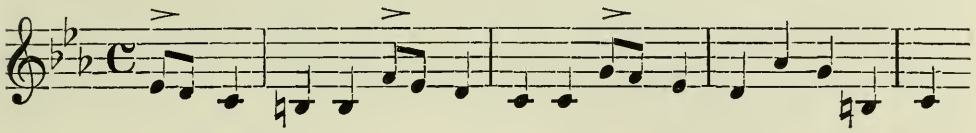


Der dreitheilige Rhythmus des letzteren hat etwas sehr frisch Lebendiges und ist auf ziemlich selbständige Weise mit dem Polonaisentakte des ersten verwebt. Sie sehen, lieber Freund, daß ich gern anerkenne, was mir möglich ist.

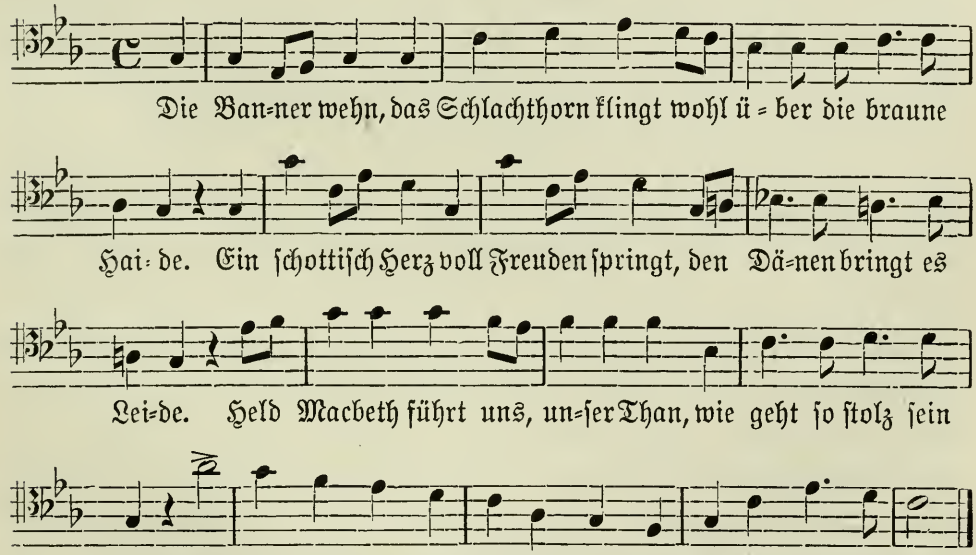
IV.

Im Laufe des eben besprochenen Ballettes nimmt noch ein Aparte Macbeth's mit dem Berichterstatter über Banquo's Unfall die Aufmerksamkeit des Zuhörers in Anspruch. Diese Verknüpfung ist dramatisch sehr zu rechtfertigen. Dagegen kann ich die musikalische Behandlung nicht genügend finden. Der Componist zeigt seine Nichtbewanderung in den Hilfsmitteln moderner Harmonik darin, daß er die Tanzmusik plötzlich einen melancholischen Charakter annehmen läßt, um sich die Mühe eines dazu contrapunktirten

Recitatives zu erleichtern. Da somit der Contrast fehlt, geht die Wirkung verloren. Nach den choreographischen Vergnügungen beginnt das Bankett, das durch vocale Tafelmusik repräsentirt wird. Macduff singt vier Strophen eines Preisliedes auf den Wirth. Nach einem Ritornell, das durch eine hübsche Verwendung tiefer Oboen (im Uebrigen Harfe und Streichquartett pizzicato) einen gewissen Pli erhält, sonst aber meinem Nachbar im Theater eine lebhafte Reminiscenz an das beliebte Volkslied: „Meine Mütz' ist weg" erweckte,



beginnt Macduff sein Paradepferd zu reiten, daß ich Ihnen vorführe, um Ihnen einen Begriff von einer der prägnantesten Melodien Taubert's zu geben:



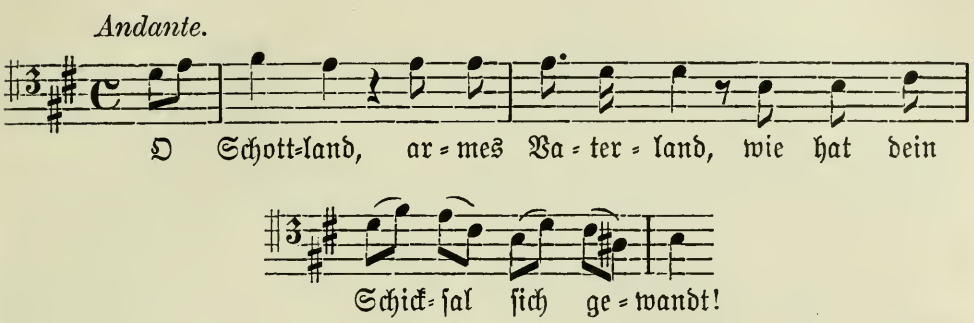
Möge diese Melodie Sie belehren, daß Taubert's Oper der eigentlichen, wahren Musik angehört, kurz einer Musik, wie sie ein Wagner (vgl. den abscheulich „unmelodiösen" Sängerkrieg) nie und nimmermehr zustande bringen kann! Lady Macbeth's

Couplets sind noch simpler, haben aber wenigstens ein gewisses Colorit, und, wie es die größere Kürze gestattet, mehr Zug. Ich würde sie gleichfalls citiren, wenn es nicht unbillig wäre, sie als einen Ausfluß des specifischen Musikers Taubert anzuführen. Die stummen Impromptus von Banquo's gespenstischer Erscheinung sind vom Componisten verständig tractirt worden. Die Situation ist aber auch hier so absolut ergreifend, die scenische Anordnung (der neue Regisseur Hr. Albert Wagner[1] hat sich in seinem Debüt bei der Einrichtung des Macbeth als einen langentbehrten Meister bewährt) trägt zur Erhöhung des dichterischen Eindruckes so außerordentlich viel bei, daß es eine Preisaufgabe für einen Musiker wäre, die Sache dann noch zu verpfuschen. An der Schlußscene, der Verabschiedung der Gäste, der Beruhigungsworte Lady Macbeth's, deren Erscheinung von der Seite edler und anmuthiger Weiblichkeit äußerst wohlthuend wirkt, darf ich das aufrichtigste Wohlgefallen äußern, das ich nicht dadurch schmälern will, indem ich das modulatorische Motiv als ein von Weber häufig angewandtes, (z. B. in der ersten Arie des Oberon C moll) auch von Beethoven (Schluß des C moll-Trios) nicht verschmähtes, bezeichne. Wie der Sturm im Orchester sich mälig abdämpft, wie hier und da noch einzelne Nerven geängstet und schmerzlich aufzucken und so jene unheimliche Ruhe vorbereitet wird, die den Sinn des Zuschauers auch nach dem Fallen des Vorhanges nachhaltig erfüllt, das hat Hr. Taubert in ganz poetischer Weise geschildert, und ich habe mich von Herzen gern der Claque seiner Freunde dabei angeschlossen.

Die Hexenscene des dritten Actes ist um ein Weniges besser geglückt als die des ersten. Bedeutendes ist auch hierin nicht zu signalisiren, aber, abgesehen von dem widerwärtigen Gekreische der drei Frauenzimmer, zu denen sich ein Tenor gesellt (warum wurden keine Altstimmen speciell benutzt?), läßt sich das Ganze eben ohne Ungeduld ertragen, und ich empfand eine große Befriedigung, als ich den Helden sich einmal zu einem etwas persönlicheren Auftreten anlassen sah. Der Zug der Banquo-Söhne mit Musik hinter der Scene ist unter den Spukvorgängen als das Gelungenste hervor-

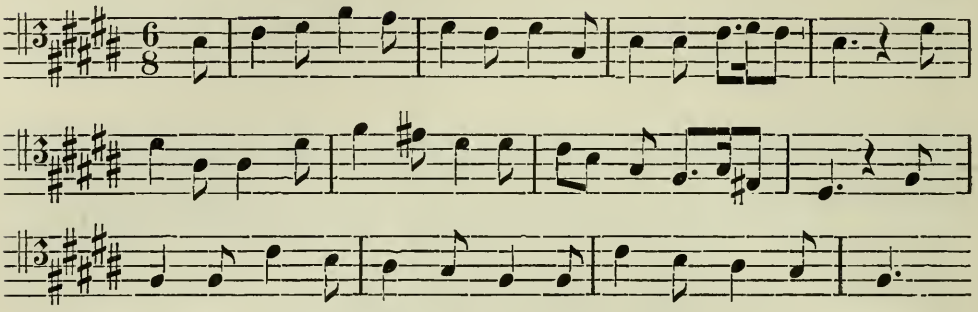
[1] Älterer Bruder Richard Wagner's (geb. 1799, gest. 1874).

zuheben. Uebrigens erinnerte er mich an Hiller's „Traum in der Christnacht". — Die Verwandlung in den Birnamswald gibt Gelegenheit zu einem längeren, wegen seiner Sangbarkeit und damit verbundenen Trivialität höchst beifallssicheren Chorstück:

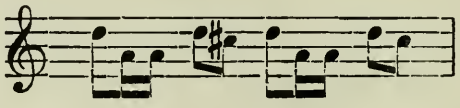


Die Billigkeit verlangt jedoch hinzuzufügen, daß dieser Chor als Musikstück immer noch um hundert Procent werthvoller ist als das Rheinlied aus den „Nibelungen", und Männergesangvereinen eine willkommene Gabe sein darf. Das Finale, in welchem Macduff Rache für die Ermordung seiner Familie singt, (bemerken Sie die sinnlose dramatische Factur: in der eben vorhergegangenen Scene hat sich Macbeth eben erst vor den Augen des Zuschauers mit dem Vorsatze entfernt, den ihm prophezeihten Gegner zu vernichten!) und sich hierzu mit den Sopranen Malcolm und Fleance zu einem großen Terzett mit Chor vereinigt, ist höchst effectvoll gearbeitet und wird seine Wirkung auf die Masse schon darum nicht verfehlen, weil neben der Verdi'schen Behandlung des Tenorpartes und mehreren höchst brillanten Cadenzen auch das geschickte Arrangement der Scene (Birnamswald scheint sich wirklich zu bewegen) unterhalten muß. — Vom vierten Act habe ich schon lobend gesprochen, wiewohl ich ihn vom dramatischen Standpunkte aus nur verwerfen kann. Er enthält nur die Nachtwandelscene der Lady Macbeth, währt etwa zehn Minuten, und da der Componist sich seiner Aufgabe gewachsen gezeigt hat, so thäte man am besten, mit dem erhaltenen guten, wenn auch keineswegs großartigen Eindrucke von ihm zu scheiden. Doch der specifische Musiker Taubert würde mir mit Recht übel nehmen können, ihm gegenüber den Premierlieutenant zu spielen und seinen fünften Act zu streichen.

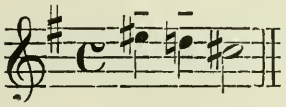
Lassen Sie sich also von dem süßlichen Harfenlied eine Probe geben, das diesen Act beginnt:



Die sentimentalen Sextengänge der Celli divisi, die insinuante Färbung der Tonart H, das säuselnde Pianissimo am Schlusse, das Alles zusammen macht das Stück zu einem echten Dilettantenfutter, ist aber wenig befriedigend für den Musiker, noch weniger für denjenigen Zuschauer, der in einem eingelullten und Refrains nachlallenden König keinen Macbeth zu erkennen vermag, und Dr. Kossak spricht sehr euphemistisch von einer „halben Portion Ballade", während reichlich anderthalb zugemessen worden ist. Macbeth erhebt sich von seiner Siesta, nachdem der Unglücksbote „Gänse-Schuft" eingetroffen, und rüstet sich in einem Ensemble mit Chor zum Kampfe, welches sich ziemlich deutlich als eine Copie des lebhaften D dur-Satzes vor dem letzten Finale der „Euryanthe" zu erkennen gibt. Verwandlung. Die Arie Lady Macbeth's ist nicht uninteressant, jedenfalls gut gearbeitet und enthält einige schöne dramatische Accente, wiewohl sie als Ganzes wegen des Mangels prägnanter Motive nicht zu packen vermag. Das Herandringen der Belagerer ist nicht ohne Geschick und recht lebendig geschildert, obschon das Thema ein recht verbrauchtes, nämlich folgendes ist:



Das Duell zwischen Macbeth und Macduff wird von einer ganz drastischen Achtelfigur der Bässe begleitet und der dem Helden versetzte Todesstreich ist im Orchester recht charakteristisch wieder-

gegeben. Lady Macbeth's Selbstmord ist dagegen matt, auch das Unisono der Hexentrias, welche nur für die Augen des Publicums nochmals als das gewissermaßen gesättigte Fatum an dem Felsenabhang, von dem sich die Königin herabgestürzt, erscheinen, ohne intensive Wirkung. Intervalle wie  sind schon durch Mendelssohn gewöhnlich geworden.

Das öfters erwähnte patriotische Motiv in Es schließt die Oper beruhigend und insofern ganz in der Shakespeare'schen Weise. Es mag bei mir ganz subjectiver Ungeschmack sein, daß mir diese triumphirenden Fortinbrasse, Malcolme und Richmonde ein Gräuel sind. Mit Bezugnahme auf die Ouvertüre ist Taubert's Schluß ebenso richtig als natürlich.

Da Sie meine Antipathie theilen, „brave" Bühnenkünstler zu besprechen, so will ich nur betreffs der Aufführung kurz erwähnen, daß es beiweitem die beste Opernvorstellung gewesen ist, welche die Berliner Hofbühne — in den letzten Jahren wenigstens — geliefert hat. Die Haltung der Capelle war musterhaft; die Solosänger nicht allein, sondern selbst der Chor leisteten so Vortreffliches, daß ich in Einem Erstaunen war. Ich könnte also doch in meinem neulichen Artikel über das Berliner Ballet (in den „Anregungen") den hiesigen Kräften zu nahe getreten sein? — Dann aber um so schlimmer für die Herren Capellmeister, die nur ihre eigenen Werke soigniren! Hinzuzusetzen habe ich freilich, daß Hr. Taubert mit einer Geradheit und Routine ohnegleichen — keiner seiner vielen Collegen möchte darin nur im Entferntesten mit ihm rivalisiren können — seinen Part im engsten Sinne [den Sängern] auf den Leib geschrieben hat. Meyerbeer hat seinen Meister gefunden, was das Sich den bestehenden praktischen Verhältnissen Accommodiren anlangt. Taubert's „Macbeth" ist die Oper par excellence für die hiesige Truppe; gibt sie auch nicht allen Mitgliedern Gelegenheit, hervorragend zu glänzen, so ist mit wahrhaft theatervätterlicher Sorgfalt dafür gesorgt, daß keines Gefahr laufe, sich irgendwie zu blamiren. In diesem Sinne ist es fast eine Pflicht des Intendanten, das Werk zu halten. Ich glaube auch nicht, daß mein

stark zu Ende gehender Brief an Sie irgend eine andere Theaterdirection abhalten wird, das Neueste einer modernen Tactir- und Musiciroper auf ihre Bühne zu verpflanzen. Im Gegentheil, es würde mich freuen, wenn ich als „Zukunftsmusiker" durch meine, nicht der Person, sondern der Sache geltenden theilweisen Angriffe eine Empfehlung des Werkes gegeben haben sollte. Denn ich gestehe Taubert's „Macbeth" einen immerhin bedeutenden relativen Werth zu. Die Oper repräsentirt allerdings nicht den Gipfelpunkt der specifisch-musikalischen Gegenwart, denn im Vergleich mit Schumann's „Genoveva" darf sie als veraltet erscheinen, wenn sie auch andererseits einen weit höheren praktischen Cours beansprucht, aber, wie ich bereits zu Anfang ausgesprochen, sie ist die bei weitem beste Capellmeisteroper der letzten Jahrzehnte. Mit Hilfe der gegebenen Notenbeispiele habe ich eine motivirte Kritik des ganzen Genres an einer einzelnen hervorragenden Arbeit zu geben versucht, im Gegensatz zu dem unwissenden, anmaßenden Recensententhume, welches sein parteiisch-blindes Gefallen oder Mißfallen ohne Gründe zu octroyiren pflegt. Daß ich meine Artikel endlich Ihnen gewidmet, geschah, weil ich dabei des Häufigen an das dramatische Werk gedacht, mit dem Sie gegenwärtig beschäftigt sind und von welchem das Wenige, mit dessen Mittheilung Sie mich erfreut haben, mir als hochbedeutend in der Erinnerung geblieben ist[1]. Da Sie gewissermaßen Ihrem Talente nach ein sog. specifischer Musiker sind, glaubte ich, es würde nicht ohne Interesse für Sie sein, Sie von einigen principiellen Verkehrtheiten und Irrthümern eines leider in vergangene Anschauungen festgerannten Componisten zu unterhalten, in die zu verfallen, Sie unter Anderem auch hauptsächlich Ihr scharfes kritisches Bewußtsein nothwendiger Weise schützen muß. Hans v. Bülow.

[1] „König Sigurd", F. Draeseke's erste Oper. Liszt hatte die Absicht, sie nach dem „Barbier von Bagdad" von P. Cornelius in Weimar zur Aufführung zu bringen. Da jedoch die bekannten Vorgänge — der Fall der Cornelius'schen Oper — Liszt's Rücktritt von der Weimar'schen Stellung veranlaßt haben, blieb das Werk unaufgeführt, mit Ausnahme von Fragmenten, die 1867 in Meiningen zu Gehör gekommen sind.

Antoine Rubinstein.[1]

III. Concerto pour le Piano avec Orchestre, Op. 45.
Berlin et Posen, Bote & Bock.

[Neue Berliner Musikzeitung. Zwölfter Jahrgang, Nr. 4 und 5, den 20. u. 27. Januar 1858.]

I.

Als Ulibischeff's[2] Pamphlet über Beethoven und die Beethovenianer zum Wohlgefallen deutscher Obscuranten und zur Entrüstung seiner gebildeten Landsleute — wir erinnern an Séroff's, den Lesern dieser Blätter mitgetheilte, treffliche Entgegnung — seine Reise von Nischni-Nowgorod auf den europäischen Büchermarkt angetreten, vermochten wir nicht ohne bittere Ironie an Voltaire's in einem Briefe an die Kaiserin Katharina zugeschmeichelten Ausspruch zu denken: c'est du nord, que nous vient la lumière aujourd'hui. Nachdem wir uns aber allmälig aus dem ersten Eindrucke und Drucke jener unerhört widerwärtigen und schmachvollen Erscheinung herausgearbeitet und uns mit dem Gedanken an das Ephemere und Bedeutungslose aller ähnlichen literarischen Kunstmajestätsverbrechen seitens einer zur wahnsinnigsten Zerstörungswuth emporgeschraubten Ignorantenkritik getröstet, empfanden wir eine lebhafte Satisfaction darüber, daß wir der naheliegenden Verführung nicht Raum gegeben, das an seinem unedlen Sohne unschuldige Vater-

[1] Geb. 18. Nov. 1829 in Podolien, gest. 20. Nov. 1894 in Peterhof. Im Originalabdruck des Artikels steht als genereller Titel: „Kompositionen russischer Tonsetzer" I. Es sollte obiger Besprechung eine zweite, über Glinka, folgen, was aber nicht geschah.

[2] Ulibischeff: »Beethoven, ses critiques et ses glossateurs«. (Leipzig, Brockhaus 1857.) Über dieses Werk erschien in den „Anregungen", herausgegeben von F. Brendel und R. Pohl, Jahrgang 1858, S. 16, ein Aufsatz: „Eine französische Stimme über Ulibischeff, mitgetheilt von Hans v. Bülow", in welchem die gegen die späteren Werke Beethoven's beobachtete Haltung Ulibischeff's scharf angegriffen wird. Obgleich Bülow an dem Artikel nicht nur als Übersetzer Anteil hat, so muß doch der Wiederabdruck in dieser nur aus Originalarbeiten sich zusammensetzenden Sammlung unterbleiben.

land des Herrn Ulibischeff dafür büßen zu lassen und Voltaire's Compliment in sein Gegentheil zu verwandeln. Das Unbillige und Verkehrte einer Association mit den — nach und nach übrigens sich zu vernünftigerer Anschauung, d. h. zur Aufgabe ihres Vorurtheils bekehrenden — Russenfeinden und Russophoben unter der lieben deutschen Spießbürgerschaft trat uns aber noch besonders grell entgegen, als unsere Erinnerung an zwei glänzende Namen, die Banner nicht des Geistes, sondern des Gespenstes Ulibischeff lebhaft erwachen mußte: Rubinstein, Glinka. Eine Nation, welche der Welt zwei Sterne von solcher Bedeutung am Himmel der Tonkunst leuchten läßt, ist nichts weniger als die Repräsentation des Obscurantismus, verdient nicht, die Mutter eines Ulibischeff genannt zu werden. Wenn wir Glinka und Rubinstein zusammen nennen, so geschieht dies nicht, um hier eine Parallele zwischen beiden zu ziehen, da jeder unter einem selbstständigen Gesichtspunkte Beurtheilung erheischt, jener als specifisch russischer, dieser als Welt- d. h. deutscher Componist. Diese Rücksicht dehnen wir aber wiederum nicht so weit aus, einen wesentlichen Unterschied darin hervorheben zu wollen, daß die musikalische Oeffentlichkeit außerhalb Rußlands erst in ganz jüngster Zeit mit den Productionen des vor Jahresfrist verstorbenen Glinka bekannt zu werden Gelegenheit findet, während Rubinstein, seiner Jugend nach gewissermaßen einer späteren Generation als sein Landsmann angehörig, nicht blos als der bedeutendste Pianist der Gegenwart, sondern auch als Componist von einer Fruchtbarkeit, wie sie kaum Mendelssohn bei seinem Tode erreicht hat, der gebildeten Musikwelt in Europa, wenn auch in keinem Verhältnisse zu dem Werthe und Verdienste seines Schaffens, doch wenigstens im „aperçu" als einigermaßen vertraut vorausgesetzt werden darf. In der That: die Kritik hat ein Recht, dem jungen Manne zu grollen; er läßt sie kaum zu Athem kommen und verdammt sie zu der Rolle des Nachhinkens, während er ihr ununterbrochen neue Mühen, neues „Kopf"zerbrechen schafft. Nun, besser ist's: die Kritik hinkt uns etwas nach, als sie hinkte uns etwas vor, was leider nur allzuhäufig der Fall ist. Um so schlimmer für die Genießenden, wenn der Arbeiter zu viel Stoff hervorbringt. Rubinstein's Productivität

hat etwas Phänomenartiges; bedenkt man, was er bis jetzt in den schwierigsten, ernstesten, nicht blos die Erfindungs-, sondern die Gestaltungskraft anspannendsten und aufreibendsten Gattungen hervorgebracht, so darf Einem vor einer zukünftigen Gesammtausgabe seiner Werke eine Art Schwindel ergreifen. —

Das vorliegende G dur-Concert von Rubinstein ist das von seinen drei Concerten zuerst im Stich erschienene. Wir kennen die beiden ersten leider noch nicht; so viel uns bekannt, hat der Componist eines davon bei seinem Berliner Auftreten in der Saison 54/55 zu Gehör gebracht. Es ist Hoffnung vorhanden, den jungen Meister im laufenden Winter wieder hier zu begrüßen, und vielleicht dürfen wir uns schmeicheln, die beste und untrüglichste Kritik dieses Werkes durch sein eigenartiges Spiel zu hören. Bei dem besten Willen nämlich, mit welchem man auf die Lectüre einer Composition, sei es auf dem Clavier oder mit dem inneren Ohre herantreten kann, wird es doch nie möglich sein, sich das Kunstwerk so plastisch vorzuobjectiviren, daß man die vom Autor beabsichtigte Total- und Detailwirkung in ihrer ganzen Fülle erfassen mag. „Der Vortrag macht des Redners Glück." Hat uns auch die Schulweisheit mit einer Augenmusik beglückt, Musik wird eben immer und ewig Ohrenmusik bleiben, und wir dürfen nur an Töne glauben, die wir hören, womit freilich weder für geistig Taube oder Harthörige, noch für reinsinnliche Ohrenbesitzer eine Schmeichelei gesagt werden soll. Verstand und Phantasie vermögen sich im besten Falle immer nur eine möglichst annähernde Vorstellung eines Tonkunstwerkes durch das Lesen zu verschaffen; in die sinnliche Erscheinung aber muß es treten (also im vorliegenden Falle durch Aufführung mit Orchesterbegleitung), der Leser muß zum Hörer werden, wenn er die Composition in ihrer packenden, hinreißenden, aufregenden Wirkungsfähigkeit vollkommen verstehen und fähig werden will, den Maßstab zu erkennen, welchen der Autor allein gutheißen kann. Das Hören allein, namentlich das blos einmalige, ist andererseits ebenfalls nicht genügend, um ein Urtheil zu gewinnen, nämlich bei Werken gediegener Gattung. Wie Herr v. Dommer kürzlich in der „Neuen Leipziger Musikzeitung" bei einer Rubinstein'schen Symphonie treffend bemerkt hat: einmaliges

Hören ist nicht geeignet, ein Urtheil, sondern nur eine Meinung zu begründen. Möchte dieses lobenswerthe Geständniß von einigen unserer hiesigen Pharisäer von der Kritik zur Beherzigung aufgenommen wrrden! Weder Hören noch Lesen allein berechtigt zu einem Urtheil. Die Erkenntniß ist nicht ohne den Eindruck, der Eindruck nicht ohne die Kenntniß ihrer Factoren kritikbefähigt. Erst beides vereint gestattet überhaupt (namentlich die gedruckte) Kundgebung eines Gutachtens. Avis aux lecteurs!

Um wieder auf unser Thema zurückzukommen: wir prätendiren nicht mit der genommenen, zum Teil unvollständigen Einsicht (denn das Werk liegt nicht in der Partitur, die vor allem nöthig wäre, sondern nur in der mit den wesentlichsten Andeutungen des Orchesterpartes in kleinen Hülfsnoten versehenen Principalstimme, die kaum ein wirklicher Clavierauszug zu nennen ist, vor uns) ein endgiltiges Urtheil über Rubinstein's drittes Clavierconcert abzugeben; wir fühlen uns nur befähigt, es als Stoff zu Aeußerungen künstlerischen Gefallens zu benutzen. —

II.

Als das zunächst in die Augen Fallende ist allerdings die Behandlung des Claviers dem Orchester gegenüber zu bezeichnen. Den neueren mechanischen und technischen Errungenschaften blieb es vorbehalten, dieses in mancher Hinsicht so spröde und gewissermaßen seiner Natur nach ungesellige, weil nur über eine beschränkte, dürre Klangsphäre disponirende Instrument in ein richtiges Verhältnis zu dem Orchestercomplex zu bringen. Rubinstein versteht es fast ebenso meisterlich, wie Liszt, das Piano theils als integrirenden (wenn auch dominirenden) Orchesterbestandtheil zu benutzen, theils der Orchestermasse als eine zweite selbstständige Persönlichkeit, als eine andere feindliche Klangmasse gegenüberzustellen. In richtigem Instinkte wich er von der Bahn Weber's, Mendelssohn's, Henselt's, Chopin's u. a. ab, in deren Clavierconcerten die Solostimme Alles, das begleitende Orchester mit Ausnahme der üblichen Abfindungssumme an Tutti's Nichts zu sagen hat, geschehe dies letztere auch mit so viel Aufwand, als es wolle. Rubinstein hat hierin dem wahren Fortschritt gehuldigt, den er auch in der sogenannten for-

mellen Arbeit über die Mozart-Mendelssohn'sche Reaction sichtlich erstrebt. Dieser Fortschritt ist nichts Anderes als ein Rückschritt zu der Beethoven'schen Manier, der Weise des ureigentlichen Beethoven, desjenigen, der ein Recht auf die Antipathie aller Enthusiasten selbstherrlicher Tonspielerei besitzt, mögen sie diese Anstands halber nun wegheucheln oder durch das tückische Hilfsmittel der Radirung der letzten Werke des Meisters verschleiern. Das Beethoven'sche Element gerade ist es, das uns Rubinstein so werth macht, und wir zweifeln nicht, daß es in seiner gewaltigen Natur endlich die Oberherrschaft über die anderen — wir bitten uns nicht mißzuverstehen — Mendelssohn'schen Elemente erlangen wird. Die Acten über Rubinstein werden in Langem noch nicht zum Abschluß kommen; es ist mit Gewißheit vorauszusehen, daß, während gegenwärtig seine Conception mehr Mendelssohn'scher Natur, seine Gestaltungskraft dagegen den Verwandten des großen Riesen verräth, in späterer Entfaltung dieser Zwiespalt einer harmonischen Auflösung in eine völlige Harmonie zu Gunsten des Beethoven'schen Princips entgegen gehen wird. Als wir Rubinstein zum ersten Male sahen, frappirte uns die unverkennbare Aehnlichkeit seines Kopfes mit dem Beethoven's in ungewöhnlicher Weise; als wir später seine Compositionen studirten, wurden wir zum Glauben an die Phrenologie bekehrt. Der Grundstein von Rubinstein's schöpferischem Wesen ist jene aus dem siegreichen Bewußtsein der völligen Beherrschung des Materials durch das Wissen hervorgegangene freie Genialität des Könnens, die eben Beethoven zur Centralsonne der modernen Tonwelt, seine Werke zum Ausgangspunkt einer neuen Entwickelung auf freien (von traditionellen, fremden, kurz, anderen als den vom Tondichter aus eigener Machtvollkommenheit statuirten Gesetzen, geläuterten) Bahnen gemacht hat. Wir sagen nicht, daß Rubinstein schon jetzt zu einer ähnlichen Autonomie des Schaffens gelangt sei; wir behaupten nur, daß er auf dem besten Wege sei, dieses Ziel zu erreichen. Seine außergewöhnliche, wahrhaft staunenswürdige Fruchtbarkeit zeigt z. B., daß er die Technik des Oefteren um ihrer selbst willen treibt: aber selbst der Uebermuth im Selbstgenusse seines angewandten Wissens weist darauf hin, daß er in späterer Zeit noch einen bedeutenderen Inhalt finden muß, der ihn

zwingen wird, sich selbst als gänzlich eigene, selbstständige Individualität wieder zu erzeugen.

Vorläufig darf er den Ruhm beanspruchen, der genialste Virtuos im Componiren zu sein, den die Gegenwart besitzt. Sein Machen ist ein künstlerisches, ein dichterisches. Aber ein höheres ist dasjenige Kunstwerk, welches durch den Dichter sich gleichsam selbst macht; es steht weit über dem, welches er macht. Er kennt seine Kräfte, er hat seine Waffen geprüft; darum hat er eine höhere Stufe inne, als z. B. der brütende Brahms. (Wir sprechen hier eben nur von den jüngeren Componisten der heutigen Zeit.) Doch haben uns bis jetzt nur wenige seiner Arbeiten Gelegenheit gegeben, eine ἀνάγκη [innere Nothwendigkeit] in ihnen zu verfolgen, kurz, jenes fatalistische, dämonische Mal — wir bitten nicht an »Robert le diable« zu denken — zu erschauen, welches die Persönlichkeit als solche weiht und salbt. Diese Bemerkungen drängten sich uns auf, als wir unwillkürlich einen Vergleich zwischen Rubinstein's G dur-Concert und Beethoven's G dur-Concert anstellten, bei welchem Vergleiche es nicht in Betracht kommt, wie weit das Letztgenannte in Beziehung auf den Claviersatz und einiges Andere, Nebensächliche sich etwa verlebt haben mag.

Rubinstein's Clavierstyl hat in dem vorliegenden Werke, wie in seinen anderen, das seinem Wesen eigene Gepräge von Kühnheit, Großartigkeit, nobler Breite, feuriger und plastisch-einfacher Klarheit. Da gibt es keine zierlichen Salonfadaisen, keine Koketterien in Auffrischung verbrauchter, also populär gewordener „Gefühls"phrasen, keine nichtssagenden Brillantfeuerwerke von sogenannten Virtuosenpassagen. Der Pianist spielt zwar die Hauptrolle, aber es ist kein Monodrama, in dem er sie spielt; er repräsentirt, so zu sagen, ein zweites Orchester. Die Frage, ob viel absolut Neues in Figurationen und Klangeffecten für das Soloinstrument in dem Werke niedergelegt sei, steht insofern ganz außerhalb aller Erörterung, als die instrumentale Einheit der beiden Factoren (Clavier und Orchester) ein höheres Ganze constituirt, und der Musiker seine Befriedigung nicht in Dingen nebensächlicher Bedeutung, welche man nur da zu rühmen pflegt, wo das Erstere fehlt, zu suchen hat. Rubinstein construirt seinen Claviersatz aus den bereits durch seine modernsten

Vorgänger angehäuften Materialien, allerdings auf sehr individuelle Weise, jedoch ohne ein specielles Contingent zu ihrer Bereicherung zu stellen. Originell ist er besonders in Arpeggienfiguren und überall da, wo thematische Arbeit mitthätig ist, wie in den eigenthümlichen Figurationen von Intervallen des verminderten Septimenaccordes. Im Uebrigen ist aber das Fernbleiben von aller Gewöhnlichkeit auch der Schreibweise, die Wahrung des Charakters der Rolle, die das Piano in seinem Concerte spielt, und die vorzugsweise heroischer Natur ist, rühmend hervorzuheben.

Das ganze Werk scheint auf den ersten Blick im traditionellen Style abgefaßt zu sein. Mit Ausnahme der ersten Intrade, welche an die Stelle des herkömmlichen und ziemlich fastidiös gewordenen Tutti tritt, und einen Dialog zwischen „den beiden Orchestern" bringt, der ebenso geistvoll, formell berechtigt und neu ist, als er den Zuhörer in die erhobenste, frischeste Stimmung versetzen muß, bewegt sich der erste, in sich abgeschlossene Satz ganz in dem durch die Classiker sanctionirten Geleise. Der zweite ist eine Art Notturno oder Romanze von sehr maßvoller Ausdehnung, genügend, den Zuhörer von der Anspannung des ersten Stückes durch ein träumerisches Intermezzo voll männlicher Melancholie auszuruhen und ihn für die frischen Rhythmen des Rondo's neu empfänglich zu machen. Dieses letztere entwickelt sich ebenfalls in der herkömmlichen Form. Der erste Theil schließt in der Dominante nach der Einführung eines sehr anmuthigen und langathmigen zweiten Motives. Ein recht interessanter Durchführungssatz, den das Orchester, wir möchten sagen, in passionirt reflectivem Style übernimmt, bereitet den Wiedereintritt des ersten Thema's vom Finale vor, dem sich eine Cadenz des Clavieres anschließt, welche unter Anderem auch das Mollthema des Adagio's in Dur verarbeitet, ohne das Tempo zu verändern, übrigens mit »ad libitum« bezeichnet ist. Hierauf folgt der Uebergang zum zweiten Motiv in der Haupttonart bis zu einer Trugschlußfermate auf Es. Von hier ab aber entfaltet sich die eigentliche Pointe des Ganzen. Contrapunktist, Pianist, und Orchesterbeherrscher vereinigen sich zu einem höchst interessanten und geistvollen Schlußsatze, einer Coda, die, ebenso neu als bedeutend, das Ganze würdig krönt. In einer Art Im-

provisation — wir erinnern an Gutzkow's treffenden Ausspruch, daß das vollendete Kunstwerk gewissermaßen als Blüthe den Character des Improvisirten an sich tragen müsse — läßt der Autor die Themen des ersten und zweiten Satzes im Orchester die Revüe passiren, um, nach einer nochmaligen Wiederholung des großen Anfangsrecitatives des Claviers (gewissermaßen einer Illustration zu der Devise »ex ungue leonem«) sie in einem brillanten, völlig hinreißenden Presto mit einander alternirend zu verschmelzen. —

Karl G. Ritter.[1]

Ein Schüler Robert Schumann's.

Op. 1. Sonate für das Pianoforte (E dur). Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Op. 2. Sonate (Fis moll). Ebendaselbst.

Op. 5. Sonate (C moll). Ebendaselbst.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 48, Nr. 10, den 5. März 1858.]

Den Leser, welchen die von mir gewählte Ueberschrift zu der Besprechung der Erstlingswerke eines noch ungekannten Componisten befremden möchte, erlaube ich mir für die Rechtfertigung derselben auf die biographische Arbeit v. Wasielewski's über Robert Schumann hinzuweisen. In der im Anhange enthaltenen Sammlung von Briefen aus verschiedenen Lebensepochen des verewigten

[1] Karl G. Ritter (geb. den 8. Okt. 1830 in Narva, Rußland) Bülow's Schulkamerad und gleich seinem Bruder Alexander innig mit ihm befreundet; er brachte den Winter 1850—51 mit ihm gemeinschaftlich unter Wagner in Zürich arbeitend und dann in St. Gallen zu. In seiner Jugend stand er bei den Künstlern, die sich um Wagner und Liszt geschart, in Ansehen wegen seiner vielseitigen, große Erwartungen erregenden Begabung. R. Wagner schrieb über ihn an Th. Uhlig (18. Dec. 1851): „Gehe mit Karl tüchtig um: es verlohnt der Mühe etwas aus ihm loszulocken; es ist lauter Gold, was aus diesem verschlossenen Schachte zu Tage kommt. Wäre er nur erst mit seiner Gesundheit im Reinen!" — Welche physische und psychische Einflüsse mitwirkten, um aus

großen Meisters, welche die allgemeine Theilnahme aller Musikfreunde beanspruchen darf, findet sich ein Brief Schumann's an Ferd. Hiller vom 10. April 1849, in welchem er über seinen Schüler Karl Ritter folgendermaßen sich äußert:

„Den jungen Ritter hab' ich, glaub' ich, ein Stück vorwärts gebracht. Eine entschieden musikalisch organisirte Natur."

Es ist bekannt, daß Schumann sich nur in seltenen Fällen herbeiließ — wenigstens nach dem Aufhören seiner Mitwirkung am Leipziger Conservatorium — direkte Schüler anzunehmen, deren Ausbildung er andauernden Unterricht widmete. Um so mehr darf jenes Citat geeignet sein, die Aufmerksamkeit auf die vorliegenden Productionen hinzulenken. Ich füge zur Erklärung, daß Schumann die angeführte Aeußerung gerade an seinen Freund Hiller that, nur noch hinzu, daß dieser Letztere, welcher bis zu dem Zeitpunkte, wo er von seinem Dresdener Aufenthalte durch die rheinische Anstellung abberufen wurde, die ersten Studien Karl Ritter's geleitet hatte, bei seiner Abreise die Weiterführung derselben Robert Schumann empfahl und vererbte.

Mit dieser sachlichen Nachweisung glaube ich jedoch meine Ueberschrift noch nicht genugsam motivirt zu haben, insofern als es Manchem erscheinen möchte, als ob ich das Wort „Schüler" habe besonders accentuiren wollen. Dieses ist in der That der Fall, und ich vermeine dadurch in keinen zu schroffen Gegensatz mit all-

einem genial veranlagten Künstler einen menschenscheuen Sonderling zu machen, der Ende der 50er Jahre von allen bisherigen Beziehungen seines Lebens sich trennend Italien zu seinem bleibenden Aufenthalt machte, ist mit Sicherheit nicht festzustellen. Im Juni 1865 wurde in Florenz seine Oper »Dea Risorta« mit Erfolg aufgeführt. Trotzdem wandte er sich nun endgültig von der Musik ab und ausschließlich schriftstellerischer Thätigkeit zu. Er schrieb eine „Theorie des deutschen Trauerspiels" und viele Dramen. (C. G. Naumann in Leipzig.) Wie hoch Bülow seine Begabung auch auf diesem Felde schätzte, spricht er in einem Briefe an Liszt aus (v. 29. Juni 54, Bd. II, S. 213) und beweist es durch die helfende That (Brief v. 4. März 75, Bd. V, S. 252—253). Sein „symphonisches Stimmungsbild" Nirwana war ursprünglich Ouvertüre zu einem nicht erschienenen Trauerspiel von K. Ritter gedacht: „Ein Leben im Tode". Ritter starb 1891 in Verona. Vergl. Register aller Bände von B.'s Briefen.

gemein gäng und gäben Kunstansichten zu treten, wenn ich das Aufstellen und Festhalten eines sehr wichtigen Unterschiedes nothwendig erachte, zwischen Schülern im eigentlichen und uneigentlichen Sinne. Der unmittelbare Schüler, der sich des bildenden, fördernden und verbessernden lebendigen Wortes eines Meisters erfreut, und dagegen der in seinem durch sympathische Anziehung angeregten Studium der Werke desselben sich selbst überlassene „Tonkunst-Jünger" befinden sich in grundverschiedenen Stellungen. Der letztere in seinem mehr oder minder kindlichen Reproductionsdrange ist weit mehr als der erstere der naheliegenden Gefahr ausgesetzt, sich seine Lorbeeren unter dem Trosse des »imitatorum pecus« zu suchen, und jenes derivatum zu bilden, mit welchem jeder große Meister durch die an seinen Namen gefügte Schleppe „aner", resp. „ianer" in so zahlreichen Exemplaren behelligt wird. Indem ich an Goethe's weise Lehre:

„Eigenheiten bleiben von selber haften;
Du, cultivire deine Eigenschaften!"

erinnere, will es mir vorkommen, als ob eben der unmittelbare Schüler eines Meisters größeren Antrieb fände, dessen **Eigenschaften**, der mittelbare, halb und halb autodidaktisch dilettirende nur die **Eigenheiten** desselben zu cultiviren. Ich finde an dieser Stelle keinen Anlaß, meine Ansichten oder Bedenken über die sogenannten **Schumannianer** in ihren verschiedenen Fractionen und Nüancen, je nach ihrem mehr der Grübelei oder der Empfindelei zugewandten Naturell, zur Sprache zu bringen (wozu ich später einmal besondere Gelegenheit nehmen werde); aber es lag mir daran, den erwähnten Unterschied zu betonen, indem ich dem Autor der zu besprechenden Compositionen das Prädikat eines Schülers **Robert Schumann's**, nicht das eines Schumannianers vorausschicklich ertheilte.

Habe ich hiermit den Compositionen **Karl Ritter's** schon eine erfreuliche negative Qualität vindicirt, so bildet diese doch nur die unwesentlichste Seite des mannichfaltig Rühmenden, was sich über dieselben sagen läßt und billigerweise zu sagen ist. „Eine entschieden musikalisch organisirte Natur" wird jeder Urtheilsfähige dem Meister

des Componisten nachsprechen müssen, sobald er nur einen oberflächlichen Blick auf die drei Clavierſonaten geworfen hat, die an und für sich schon eine nicht gewöhnliche Achtung vor dem Streben des Autors herausfordern. Dieſer kennzeichnet sich ferner durchgängig als eine der im Gebiete der Instrumentalmusik heute immer seltener anzutreffenden „musikalischen Naturen" männlicher Organisation. Er besitzt, wenn ich damit mich nicht unverständlich ausdrücke, das, was ich den Charakter des Talentes nennen möchte. Daß sich die Definition dieſer Eigenthümlichkeit der Beschreibung entzieht und sich eben nur durch eine aufmerksame Betrachtung der musikalischen Arbeiten selbst vergegenständlichen kann, wird man mir zugeben. Eine gewisse Kraft der Naivetät tritt in denſelben zutage, und bei dem Ueberflusse an vorzugsweise reflectiven Talenten in der Gegenwart scheint mir ein solches Moment nicht unterschätzt werden zu dürfen. Unter ihren Merkmalen ist ein verwandtschaftliches Anlehnen an die sogenannte „Wiener Schule" hervorzuheben, wie dieſes in anderer wenn auch nicht ganz unähnlicher Weise auch bei einigen der ersten Compositionen von Brahms bemerkbar war. Ich glaube, daß man Herrn Karl Ritter hierzu nur Glück wünschen kann, namentlich im Hinblick auf die überhand nehmende Marotte jener an zurückgetretenen Sturm- und Drangperioden laborirenden Musikerköpfe, den alten Sebastian zu copiren oder zu firnissen, eine Grille, die in dem großen und genialen Beispiel Schumann's in seiner letzten Epoche eben noch keine Sanction findet.

Unter dem Anlehnen an die „Wiener Schule", wie es Karl Ritter praktisch documentirt, verstehe ich jenes Eingedrungensein in den Geist Beethoven's, als ihres Repräsentanten und Gipfelpunktes, wie es nicht blos auf dem Wege einseitiger Vorliebe für eine seiner sogenannten Stylperioden, sondern nur durch das historisch zusammenhangvolle Erfassen des allmälig gewordenen Beethoven, als lebendiger Musikgeschichte erreicht werden kann. Wenn die Anhänger der neuen Richtung, deren Organ diese Blätter, bisweilen die letzten Werke des Meisters ausschließlich auf ihr Schild erheben, so sind hierfür leider nothwendige polemische Motive zum Theil maßgebend. Im Grunde kommt es ihnen nicht in den Sinn, Beethoven zu dritttheilen und das letzte Dritttheil als Privat-

eigenthum in Beschlag zu nehmen, indem sie etwa mit wegwerfender Miene den Rest an den großen Haufen überlassen wollten. Es wird von ihrer Seite keine exclusive Coquetterie mit dem „letzten" Beethoven getrieben, was auch eine perfide Coterie von Gegnern behaupten möge. Im Gegentheil dürfen wir denjenigen die Fähigkeit eines Beethoven-Verständnisses, und wir könnten noch weiter gehen, überhaupt absprechen, welche den ewigen Meister nicht en bloc acceptiren, sondern mit der einen Hälfte drolligerweise gegen die andere streiten. Denn gerade in den letzten Werken Beethoven's entfaltet die „Wiener Schule", also die Schule Haydn's und Mozart's (NB. der Menschen, nicht der Zöpfe Haydn und Mozart) im Wesentlichsten, in der melodischen Erfindung, ihren höchsten Glanz. Welchen Reichthum an Motiven voll höchsten Adels und volksthümlichster Einfachheit, denen nichts Aehnliches an die Seite zu setzen ist, offenbaren nicht gerade die letzten Symphonien, die letzten Quartette, die letzten Sonaten des Meisters! Wie matt und ich möchte sagen verworren, d. h. kindlich unentwickelt, erscheint dagegen die melodische Conception in den früheren Werken! Finde ich nun, wie eben an dieser Stelle nur flüchtig angedeutet werden kann, somit in Beethoven's letzter Periode, um den Modeausdruck zu gebrauchen, die höchst möglichste Blüthe der Wiener Schule entfaltet und in ihrem Dufte den eigentlichen Bannspruch des großen Zauberers Bach, so soll damit noch nicht gesagt werden, daß diese Wiener Schule keines neuen Kreislaufs mehr mächtig sein könne, daß ihre neuen Anhänger mit dem terminus „Epigonen" zu bezeichnen seien u. s. f. — Franz Schubert ebensowohl, als auch Robert Schumann, — wohlgemerkt, in seiner ersten Periode, wo er, um ein Wort Felix Draeseke's zu citiren, sich noch nicht vom Genie zum Talent heruntergearbeitet hatte —, weisen die begründeten Rechtstitel auf, als glänzende Mitglieder dieser Wiener Schule gefeiert zu werden, deren Begriff somit eine Ausdehnung gewonnen hat, daß ihre Anhänger keine Anklage von Particularismus zu fürchten brauchen. K. Ritter's musikalische Organisation charakterisirt sich nun hauptsächlich durch eine sehr ersichtliche Anverwandtschaft mit jenem melodischen Elemente der „Wiener Schule", das in Beethoven's letzten Werken am reinsten und prägnantesten, ja

am populärsten hervortritt und vielleicht „musikalischer Hellenismus" getauft werden könnte. Wenn ich zur Begründung dieser Behauptung nicht auf bestimmte Exempel in den einzelnen Sonatensätzen hinweise, so geschieht es aus embarras de richesse. Fast sämmtliche Motive haben Charakter, Naivetät, klaren und präcisen Ausdruck, und dieser Verein erquicklicher Eigenschaften findet sich eben nicht so häufig, als daß man nicht bei solchem Funde die Forderung an absolut Neues, an Originelles um jeden Preis in zweite Linie stellen sollte. Uebrigens gibt der Componist nicht zu Klagen über Unbefriedigung in dieser letzteren Beziehung Anlaß. Es könnte aus den vorliegenden Arbeiten eine reiche Auslese origineller selbstständiger Züge, feiner und neuer harmonischer Wendungen veranstaltet werden. Die langsamen Sätze in den Sonaten und das Liederheft Op. 4 bieten musikalischen Espritschnüfflern auch nach dieser Richtung hin lohnende Beute. Ueber die Formengewandtheit und das technische Geschick des Componisten dispensire ich mich, Worte zu verlieren.

Um nun des Näheren auf die drei Sonaten einzugehen, von denen ich nur kurz bemerke, daß sie in formeller Hinsicht keinerlei Anstoß erregen können, da die einzelnen Sätze einer jeden äußerlich nach den traditionellen Normen getrennt erscheinen, im Uebrigen aber, was wichtiger ist, geist- und geschmackvoll gruppirt sind und sich durch einen echt innerlichen Zusammenhang zu einem wohlgerundeten Ganzen verknüpfen, so glaube ich der Cmoll-Sonate, Op. 5, welche der Componist dem Andenken seines Meisters gewidmet hat, relativ die meiste Bedeutung beilegen zu müssen. Es ist ein durch Großartigkeit der Anlage und Tiefe der Leidenschaft imponirendes Werk aus Einem Guße, dessen sich der junge, männliche Robert Schumann nicht zu schämen gehabt hätte. Ohne übermäßige Schwierigkeiten zu bieten, verlangt die Ausführung doch einen routinirten und intelligenten Beethoven-Spieler, dem sie eine ebenso dankbare als interessante Aufgabe stellt. Ich darf diese Sonate als eine unbedingte Bereicherung der besten Clavierliteratur seit Beethoven bezeichnen; in allen Theilen findet man den Stempel des Ernsten, Echten ausgeprägt, der den meisten derartigen modernen Erzeugnissen so gänzlich mangelt. Hier würde die Frage: „Sonate, que me veux tu?" nicht am Platze sein;

denn das ganze Werk präsentirt sich als die Kundgebung einer geistvollen Individualität, der die Berechtigung dichterischer Nothwendigkeit innewohnt, als ein künstlerisch Gewordenes, nicht als ein Gemachtes. Die Eintheilung in vier einzelne Sätze: Allegro vivace, Presto (F moll), Adagio (As dur), Allegro — hat nichts Antiquirtes, zu einem polemischen Entgegenhalten der Forderung, neue Formen zu bilden, Veranlassendes, weil die gewählte traditionelle Form dem entschieden bedeutenden Inhalte adäquat erscheint und wie sie dem Autor paßte, so auch seinen Hörer oder Leser künstlerisch befriedigen muß. Nichts ist verkehrter, als der Vorwurf, mit welchem unsere Gegner um sich zu werfen pflegen, als ob wir statt der alten eine neue Zwangsjacke constituiren, und also z. B. für die Gegenwart die Sonate in Einem Satze ausschließlich gelten lassen wollten. Nur gegen das gedankenlose Copiren der alten Formen, wenn es das Wiederkäuen verlebter Ideen mit sich führt, ist unsere Opposition gerichtet. Karl Ritter's Op. 5 gibt keinen Anlaß, über die Beibehaltung der gebräuchlichen Form mit ihm zu rechten; er hat dieselbe mit dem Hauche eines frischen Geistes beseelt, und namentlich jedem Satz ein so prägnantes charakteristisches Leben verliehen, daß man das Ganze wohl für eine Meistersonate erklären könnte. Ich mache bei dieser Gelegenheit auf den Fehlgriff so vieler Componisten aufmerksam, welche, falls sie ihrem Finalsatze nicht die Rondo- oder Variationenform geben, diesen zu einem Musikstücke machen, welches ebensowohl als erster Satz figuriren könnte. Ritter hat diese Klippe mit feinem Takte vermieden. Sein Finale ist ein recht eigentlicher Schlußsatz. Daß der erste Satz Manchem musikalisch noch mehr zusagen wird, ist dabei Geschmackssache. Dieser ist denn aber auch ein ganz vortreffliches Stück voll Energie und Feuer und stets gleichmäßigem Interesse. Das Scherzo verdient das nämliche Lob; sehr schön ist namentlich das Trio (Des dur) in seiner edlen Einfachheit und Innigkeit. Einen ganz besonderen Reiz habe ich dem Adagio abgewinnen können, in welchem jene fesselnde, geheimnißvolle, ich möchte sagen sublime Stimmung herrscht, welche über den schönsten Adagios aus den letzten Werken Beethoven's wie ein zauberischer Schleier ausgebreitet liegt. Der letzte Satz enthält wundervolle Einzelheiten;

der Contrast des zweiten Motivs mit dem wild stürmischen und leidenschaftlichen Anfang ist ein sehr glücklicher, und er schließt das Ganze vortrefflich ab. Die thematische Arbeit bekundet noch mehr den Schüler Beethoven's als Schumann's.

Ueber die beiden anderen Sonaten, von verhältnißmäßig geringerer Ausdehnung, läßt sich ebenfalls viel Günstiges sagen. Der erste Satz der E dur-Sonate, Op. 1, hat ein überaus reizendes und frisches Thema, einzelne humoristische Züge bieten eine anmuthige Diversion, und die formelle Abrundung ist eine sehr gelungene zu nennen. Auch an dem tiefempfundenen Adagio (A moll) kann man sich durchgängig erfreuen. Eine Aeußerlichkeit in der Schreibweise möchte ich mir auszusetzen erlauben, die, daß der Componist auf Seite 9 für gut befunden, den Spieler mit den Tonarten Ais moll und Eis dur zu incommodiren, während B und F hier denselben Dienst erwiesen haben würden. Der dritte und letzte Satz, eine Art erweitertes Scherzo, sprudelt von Keckheit und Humor, und wäre allein genügend, dem großen Talente des Componisten die Anerkennung, welche er beanspruchen darf, zuzuwenden. Schöpferische Phantasie wird ihm niemand nach diesem Belege absprechen können: die reiche Mannichfaltigkeit an geistvollen Einzelzügen, neuen und kühnen Wendungen, die nie als gesuchte Absonderlichkeiten erscheinen, sondern ihre innere Berechtigung in sich tragen, spricht nicht minder für sein Talent.

Die Fis moll-Sonate, Op. 2, trägt einen anderen, dem der C moll verwandteren Charakter, ist, wie diese, im Ganzen leidenschaftlicher, heroischer. Die Concision des ersten Satzes ist wiederum rühmend hervorzuheben, namentlich die Stellung, welche das zweite, sehr noble und gesangreiche Motiv darin einnimmt, indem die dadurch angeregte Stimmung nicht nach der sonst beliebten Weise durch überflüßige Coda- oder Uebergangsphrasen verwischt wird, sondern ihren natürlichen Gegensatz zum ersten Motive behauptet. Das Scherzo (Eis moll) ist ein ganz prächtiges Musikstück voll Feuer, Fluß und Leben und Beethoven'scher Volksthümlichkeit. Der Componist zeigt sich hier, wie überhaupt, immer als einen Rhythmiker ersten Ranges. Das Adagio (A dur) steht nicht auf gleicher Höhe, wie die langsamen Sätze in den beiden anderen Sonaten. Es ist

ihm wohl auch poetische Stimmung zuzusprechen, und darin liegt kein gewöhnlicher Vorzug, aber dieselbe ist nicht frei von Monotonie und, wie mir scheint, etwas allzuflüchtig ausgeführt. Das Finale ist entschieden orchestral gedacht, und die beschränkte Ausdruckssphäre des Claviers mag dem Componisten hier und da für die Entfaltung seiner Motive hinderlich gewesen sein. An dem Claviersatz würde bei Anlegung eines strengen Maßstabes Einiges zu mäkeln sein. Doch darf das nicht abhalten, dem vielen Genialen darin gerecht zu bleiben, die Markigkeit des Hauptthemas und die interessante rhythmische Gliederung des zweiten Motivs hervorzuheben. Das Leben, der Nerv, welcher in allem, was der Autor gibt, so frisch und keck pulsirt, die Abwesenheit von alle dem, was ich unter „musikalischen Feigheiten" verstanden wissen möchte, halten das Interesse immer wach, und nur kritische Feilscher möchten sich unter solchen Umständen berufen fühlen, an dem ungern gezollten Lobe, wo irgend möglich, mit der Beschneidungsscheere etwas abzuzwacken. Gern überlasse ich diese Function den dazu Auserlesenen. —

Zur preußischen Militärmusik.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 49, Nr. 1, den 1. Juli 1858.]

Es liegt nicht in der Absicht dieser Zeilen, eine allgemeinere und ausführlichere Abhandlung über den gegenwärtigen Stand der Militärmusik in Preußen zu geben, obwohl der Gegenstand immerhin einmal verdiente, von Sachkundigen in einer musikalischen Zeitung genauer erörtert zu werden, als eben zu geschehen pflegt. Das bisher über denselben beobachtete Stillschweigen scheint aus einer Unterschätzung desselben hervorzugehen, welche in Anbetracht seiner Wichtigkeit, z. B. durch seinen Einfluß auf die musikalische Volksbildung, nichts weniger als zu rechtfertigen ist. Schreiber dieses fehlt es an den nöthigen Materialien, um die Aufgabe zu lösen, die neueste Entwickelung dieses Gebietes im Vergleich zu dem früheren Status darzulegen, oder zu untersuchen, welche Vorzüge oder Mängel sich auf preußischer Seite bei einer Zusammenstellung mit der österreichischen Militärmusik ergeben würden. Die

letztere, welche sich seit Decennien einer ebenso sorgfältigen Pflege als eines wohlgegründeten Weltrufes erfreut und bekanntlich auch in jüngster Zeit noch erhebliche Fortschritte in ihrer Leistungsfähigkeit zutage gefördert hat, darf vielleicht schon deßhalb den ersten Rang beanspruchen, als von ihr bei allen bedeutungsvollen Neuerungen und instrumentalen Verbesserungen die Initiative ausgegangen ist, als ferner, abgesehen von den unbestreitbar hervorragenden musikalischen Naturanlagen der slavischen Nationen, eine Zusammenstellung der tüchtigsten Kräfte dadurch erreicht wird, daß die Regimenter selbst in Österreich mit bedeutenden Opfern fortwährend Werbungen unter Aus- und Inländern (namentlich Böhmen) veranstalten, ja sogar auf ihre Kosten die Capellmeister zu diesem Zwecke größere Reisen unternehmen lassen. Das Verdienst der außerösterreichischen Militärmusiken würde demnach hauptsächlich darin bestehen, sich nicht überflügeln zu lassen, und durch ein gewissenhaftes eklektisches Verfahren, durch Kenntnißnahme, resp. Adoption der in Österreich wie etwa anderwärts, z. B. in Belgien, errungenen Fortschritte sich auf möglichst gleichem Niveau zu erhalten. Unter denjenigen Repräsentanten der preußischen Militärmusik, deren Bemühungen ein solches Streben wirksam an den Tag legen, scheinen uns jedoch nicht eben die einer besonderen Beachtung zu bedürfen, welche durch persönliche Eitelkeit bewogen, sich darauf verlegen, absolut als Erfinder nagelneuer (?) und Patente beanspruchender Blechinstrumente gelten zu wollen. Es kommt häufig vor, daß eine zeitlang sogenannte Entdeckungen in diesem Gebiete laut gepriesen werden, welche im Grunde von keinerlei Werth und Bedeutung für die Sache selbst sind, d. h. einem künstlerischen Bedürfnisse entsprungen. Durch kleinliche äußerliche Modificationen an bisher gäng und gäben Klangwerkzeugen, durch unnatürliche Racenkreuzungsversuche, welche schließlich auf eine Verbastardisirung oder Nivellirung der in ihrer selbstständigen individuellen Fortdauer wohlberechtigten Einzelgattungen von Militärinstrumenten hinauslaufen, wird für die fortschreitende Entwickelung des Gebietes im Grunde wenig Ersprießliches erreicht. Der sogenannte Erfinder hat sich, wenn er hoher Protection genießt, der Schmeichelei zu erfreuen, daß ein beliebiges Instrument seinen

Namen erhält und ihm damit die etwaige Aussicht auf eine die seinige überlebende relative Unsterblichkeit seines Productes gewährt. Dies ist Alles.

Weit größeren Werth scheint uns die Zusammenstellung eines den jeweiligen Bedürfnissen und Errungenschaften der Zeit entsprechenden militärischen Musterorchesters zu besitzen, das den ihm zuzumuthenden Aufgaben in jeder Hinsicht gerecht wird und somit seiner Zeit als ein normales Geltung wie Nachahmung zu erlangen verdient. Die Erfahrung, welche Schreiber dieses kürzlich in Berlin von einem solchen militärischen Musterorchester gemacht hat, gibt den Anlaß zu einer kurzen Erwähnung. Die Capelle, von der wir sprechen, ist die des achten Infanterieregimentes (Leibregiment); ihr Chef der sich hier eines ehrenvollen Rufes in seinem Fache erfreuende Musik-Dir. Gottfried Piefke. Wir geben nachstehend eine Aufzählung des Bestandes, aus der allein schon die große Zweckmäßigkeit der Anordnung, in welcher die möglichste Mannichfaltigkeit bei organischer Einheitlichkeit vertreten ist, erhellt. Von Holzbläsern besitzt diese Capelle: 2 Flöten, 9 Clarinetten (1 As- 2 Es- und 6 B-Clarinetten), 2 Hoboen, 2 Fagotte und 1 Contrafagott. Das Blechpersonal besteht aus: 6 Trompeten, 2 Flügelhörnern, 3 Euphonions, 4 Waldhörnern, 2 Tenor- und 2 Baßposaunen, 3 Tuben und 3 Schlaginstrumenten. Dies ergibt zusammen einen Complex von 41 Mann. Es leuchtet ein, daß bei aller numerischen Ansehnlichkeit in dieser Zusammensetzung doch eben ein Maß eingehalten ist, welches derselben das Prädikat eines normalen, wie wir oben behauptet haben, beizulegen gestattet. Ebenso dürfte keine irgend empfindliche Lücke aufgefunden werden, welche die Leistungsfähigkeit dieses Orchesterkörpers in Erzielung der in dem Genre erdenklichen Klangcombinationen beeinträchtigen möchte. Das specielle Verdienst des Hrn. Musik-Dir. Piefke bei der genannten Besetzung besteht hauptsächlich darin, statt der früher üblichen Cornets und Tenorhörner die österreichischen Flügelhörner und Euphonions eingeführt zu haben, welche bekanntlich durch eine ebenso große Fülle und Weichheit des Tones sich auszeichnen, als die erstgenannten Instrumente eine gewisse Spitzheit und sogar Rohheit der materiellen Klangwirkung nie zu überwinden vermochten.

Andererseits sind durch ihn die einst verbannten Tenorposaunen wieder aufgenommen worden und zwar nach dem Muster ihrer in der belgischen Regimentsmusik gebräuchlichen Verwendung, da der violoncellartige Gesang, dessen sie bei tauglicher Besetzung fähig, durch keine anderen Mittel erreicht werden kann.

So viel über das Terrain, auf welchem Hr. Musik-Dir. Piefke seine Operationen ausführt, d. h. über das Quantum der ihm zu Gebote stehenden Kräfte. Daß diese an Tüchtigkeit des Zusammenspiels und an Vortrefflichkeit der Soli alle Wünsche befriedigen, ist zunächst und hauptsächlich eben dem Wirken ihres Leiters zu danken. Dieser, ein durch und durch gewandter Musiker, der, wie er von der Pike auf gedient, in Handhabung jedes einzelnen Instrumentes sich so mannichfaltige Meisterschaft erworben hat, daß er jeden Einzelnen seiner Untergebenen in Technik, Tonbildung und Vortragsweise durch lebendiges Beispiel zu unterweisen vermag, genießt begreiflicherweise eines Vertrauens und Gehorsams vonseiten seiner Capelle, wie sich dessen wenige Capellmeister überhaupt rühmen können. Wir hatten bei mehrfachen Gelegenheiten das Vergnügen, größeren Leistungen seines Corps beizuwohnen und wurden auf's neue überrascht durch die technische Vollkommenheit, die sorgfältige Nüancirung aller Einzelheiten, die imposante Gewalt der Massenwirkungen und endlich den frischen, schwungvollen Geist, der in diesen Aufführungen herrschte. Und die gelösten Aufgaben zählten mit zu den schwierigsten, welche einem militärischen Musikkörper angemuthet werden können. Die A dur-Symphonie von Beethoven, die Ouvertüre zu Wagner's „Tannhäuser", das erste Finale, der Pilgerchor, das Gebet und die Romanze aus dem dritten Act, sowie die sämmtlichen übertragungsfähigen Fragmente aus „Lohengrin", welche wir hörten, waren Leistungen, wie sie in dieser Sphäre meisterhafter nicht gedacht werden können, und gereichten dem Dirigenten wie der ganzen Capelle zur höchsten Ehre. Die Wahl der 7. Symphonie von Beethoven schien uns eine recht glückliche; diese Apotheose der künstlerischen und rein menschlichen Freude gestattet eine solche Transcription bei ihrem einheitlichen Charakter weit eher, als z. B. die C moll-Symphonie, deren Arrangement durch W. Wieprecht

ein so großes Renommée erlangt hat. Das Trio des Scherzo's, sowie der letzte Satz waren in dieser Bearbeitung von so überwältigender und hinreißender Wirkung, daß man die Instrumentirung des Originals wohl auf Augenblicke ganz zu vergessen vermochte. Und hierbei können wir nicht umhin, dem großen Talente des Hrn. Piefke in derartigen Übertragungen die aufrichtigsten Lobsprüche zu spenden. Ein tiefes, echt musikalisches geistiges Erfassen dieser Werke dictirt ihm die ungemein schwierige Ausführung des Unternehmens. Das Arrangement zeichnet sich durch eine seltene Pietät und Treue an die Intentionen des Originals aus, welche mit einer ebenso seltenen Gewandtheit und Klarheit in der Verdollmetschung des Saitenklanges durch den verhältnißmäßig so schwerfälligen Mund des Blechs verknüpft ist. Musik-Dir. Piefke hat in diesem Fache schon Bedeutendes geliefert. Ein Arrangement der Mozart'schen Gmoll-Symphonie, das der Sonate pathétique von Beethoven, sowie der Coriolan-, Fidelio- und Egmont-Ouvertüre stehen der genannten Arbeit nicht nach. Gluck's Iphigenien-Ouvertüre (mit dem Wagner'schen Schluße natürlich), die zur „Zauberflöte", die Weber'schen, einige von Meyerbeer und Mendelssohn u. v. a. legen gleich rühmendes Zeugniß von dem Talente dieses geistig regsamen und durchgebildeten Repräsentanten der preußischen Militärmusik ab, der es gegenwärtig unternommen, auch die Werke der Neueren — Ouvertüren von Berlioz, Märsche und einige symphonische Dichtungen Franz Liszt's — in sein reichhaltiges Repertoire aufzunehmen. Indem wir ihm zu diesem löblichen Beginnen ein herzliches Glück auf! zurufen, bemerken wir noch zur Motivirung der vorstehenden Zeilen, daß es uns nicht überflüssig erschien, während allgemein im Auslande der in seinen Berufe ganz verdienstvolle Musidirektor der Garden, Hr. Wieprecht, ausschließlich das „l'état c'est moi" in der preußischen Militärmusik zu vertreten gilt, die Aufmerksamkeit des Publikums auf einen Musiker hinzulenken, der geräuschlos in kleinerem Wirkungskreise so ganz Vorzügliches und Schätzenswerthes zu leisten versteht.

H. v. Bülow.

Kammer- und Hausmusik.

Louis Ehlert.[1]

Lieder und Gesänge. Op. 25. „Liebesfrühling" von Rückert. Sieben Gedichte für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Breslau, F. E. C. Leuckart.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 49, Nr. 22, den 26. Nov. 1858.]

Ein geistvolles Liederheft — wahrlich eine bonne fortune für denjenigen, der die Gewohnheit nicht aufgegeben, hier und da in der trostlosen Papierwüste der vom Musikhändler zugesandten „Novitäten" herumzuschaufeln! Ueberrascht hat mich diesmal die Entdeckung nicht. Ehlert's Name genießt eines verdienten guten Klanges, und zwar nicht blos in der musikalischen Lyrik, obwohl gerade diese ihn zu ihren achtungswertheren Mitarbeitern zu zählen hat. Ein Vielschreiber ist er nicht, um so mehr berechtigt die Begegnung seines Namens zu der Erwartung, ein sorgfältig ausgefeiltes, durchdachtes Werk zu finden. Oberflächliches Urtheil rangirt ihn kurzweg in die Kategorie der Nachtreter Felix Mendelssohn's. Die vorliegende Arbeit ist, glaube ich, vorzugsweise geeignet, diese irrige Ansicht zu entkräften. Vor Allem ist seinem Talente überhaupt, und zwar im Wesentlichsten nachseiten der poetischen Empfindung hin, eine gewisse Selbstständigkeit zu vindiciren, welche ihm eine Art vermittelnder Stellung zwischen Schumann und Franz leiht. Die Aufgabe, jene beiden Häupter der nach-Schubert'schen Lyrik in ihren Unterschieden zu charakterisiren, dürfte nicht in Kürze zu lösen sein. Interessant wäre es, wenn ein sachverständiger Unbefangener sich dieser Mühe einmal unterzöge, ohne rein persönliche Sympathien dabei zu premiren. Mit dem Octroyiren der Prädikate subjectiv für Schumann und objectiv für Franz ist wenig geschehen zum Frommen eines tieferen Verständnisses.

[1] Musikschriftsteller und Componist. Geb. 1825 in Königsberg, gest. 1884 in Wiesbaden. Verfasser der „Briefe über Musik an eine Freundin" (1859), und einer Reihe von Aufsätzen, die in zwei Bänden unter dem Titel „Aus der Tonwelt" (Bd. I 1878, Bd. II 1884) erschienen sind.

Zuvörderst ist zu bedenken, daß der Lyriker Franz und [der Lyriker] Schumann als Lyriker von vornherein verschiedene Normen zur Beurtheilung darreichen müssen. Schumann's große Vielseitigkeit konnte sich nicht damit begnügen und folglich auch nicht dahin gelangen, mit reformatorischer Tendenz in einem Gebiete aufzutreten, das Robert Franz als Specialität besitzt und beherrscht. Repräsentirt nun Letzterer im Ganzen — wir abstrahiren dabei von gewissen Bach'schen Manierirtheiten in neuester Zeit — das Fortschrittsprincip, das selbstverständlich nach Schumann's Vorgange nur in einer Zurückdämmung der schrankenlosen Geltendmachung des Subjects bestehen konnte, so erscheint er demgemäß auch als Förderer objectiverer Darstellung. Nur freilich darf dabei nicht an die naive Objectivität eines Mozart oder an die durch Mendelssohn in neuerem Gewande reconstruirte gedacht werden. Es handelt sich um eine höhere, weil reflectirte, gewissermaßen aus einem dialektischen Processe neu resultirende Objectivität, in der die Rechte des Subjects sehr wohl gewahrt und selbst betont erscheinen; nur eben nicht auf Kosten der künstlerischen Totalität. Bei einem Lied von Schumann ist das Subject a priori vorhanden, das sich den beliebigen Stoff (die poetische Unterlage, das Gedicht) assimilirt, ihn nach seinen eigenen Bedürfnissen und Exigenzen modelt und diesen dienstbar macht. Franz dagegen schafft aus dem gegebenen Stoffe erst das Subject, und zwar bei aller realistischen Verständigkeit dieses Ausgangspunktes immer das möglichst ideale, die jeweilige Besonderheit des Stoffes am vollkommensten, am typischsten personificirende Subject. Demzufolge ist es höchst natürlich, daß Rob. Franz in seiner Musik nie so Franzisch wird, als Schumann in der seinigen Schumannisch, wobei der Ausdruck seiner eigensten Individualität dennoch niemals zu kurz kommt. Ähnlich war dies bei Schubert der Fall; R. Franz ist daher in gewisser Weise eine zweite Auflage der Schubert'schen Persönlichkeit. Ein gewisser Kreislauf ist in den einzelnen Stadien der ganzen Musikgeschichte unverkennbar; der verträgt sich auch vollkommen mit progressistischen Ansichten. Ähnliche Thesen, Antithesen und Synthesen folgen aufeinander und erzielen ähnliche Abschlüsse, aus denen wieder neue Antinomien entspringen, von denen

jedoch eben keine ohne die vorhergehende denkbar ist. R. Franz steht factisch, gewissermaßen ohne sein Verdienst, insofern als ihm durchaus nicht eine so potente Genialität, wie die Schubert's, zuzusprechen ist, dennoch höher, als dieser in der Geschichte des Liedes. Unsere musikalischen Nerven verfeinern sich zusehends: Franz componirt für feinere Ohren, als Schubert. Und mit Bezug auf das Gesagte, behaupte ich, daß die von verschiedenen journalistischen Bornirtheiten so verschrieene Theorie von „überwundenen Standpunkten" ihre volle Berechtigung hat. Der Lyriker Schumann war zu Schubert's Zeit ebenso wenig überwindbar, als überhaupt denkbar; mit Hinblick auf R. Franz ist sein Standpunkt als ein überwundener zu bezeichnen, NB. ohne daß das zur Fortdauer berechtigte Schöne in seinen Liedern deßhalb der Vergessenheit anheim zu fallen hätte, oder von der Theorie dazu verurtheilt werden könnte.

Soviel sich über das hier nur flüchtig Angedeutete noch sagen ließe, will ich doch die Abschweifung unterbrechen und zu Herrn Ehlert's interessanten Liedern zurückkehren. Der Componist scheint sich über das von uns soeben skizzirte Verhältniß der Lyriker Schumann und Franz insofern klar zu sein, als aus seinem neuen Werke das Bestreben ersichtlich ist, mit Abstreifung eines allzu subjectiven Sich-lyrisch-Gehenlassens dem poetischen Stoffe gerechter zu werden. Daß mit solchem Bestreben keine specifischen musikalischen Opfer verbunden zu sein brauchen, argumentirt der reiche tondichterische Inhalt des Heftes ad hominem und rem. Die Freunde seiner früheren Gesänge werden die eigenthümlichen Vorzüge seines Styls, eine noble Melodik voll anmuthiger Weichheit und duftiger Zartheit, ausgesucht feine Harmonisirung, gewählte und sinnige Begleitung, im vorliegenden Werke eher potenzirt als vermindert wiederfinden, und daneben weit größere Mannichfaltigkeit des Colorits. Ohne dem Autor einen Vorwurf damit machen zu wollen, muß ich doch eben bekennen, daß seine älteren Lieder eine gewisse stereotype Stimmung bekundeten, die in ihrem Genre sehr berechtigt war und seiner Schreibweise ein ganz bestimmtes individuelles Gepräge verlieh, vor deren allzu einseitiger Entwickelung und Ausbeutung sich Hr. Ehlert jedoch nicht immer genügend

hütete, um nicht den relativen Tadel einer gewissen Monotonie und einer zuweilen hart an die Grenze des Süßlichen streifenden Hypersentimentalität auf sich zu laden.

Es ist erfreulich in Op. 25 keiner derartigen Störung eines aufrichtig und ungetheilt zu zollenden Beifalls zu begegnen. In den Liedern 3 („Zünde nur die Opferflamme") und 7 („Deine Liebe hat mich beschlichen") — letzteres ist als das bedeutendste Stück der Sammlung zu bezeichnen — schlägt der Componist einen Ton schwungvoller Kraft und männlicher Leidenschaft an, der ihm so vortrefflich gelingt, daß diese beiden Gesänge, einigermaßen intelligent vorgetragen, von hinreißender Wirkung zu sein vermögen. Auch ist hier die Declamation als ganz vorzüglich zu rühmen, was ich leider bei Nr. 1, einem sonst sehr reizenden und feingearbeiteten Tonstücke, in Abrede stellen muß. Da ich in's Tadeln komme, protestire ich zugleich gegen die überaus schroffe Modulation in Takt 7 und 8 dieses Liedes, nicht weil, sondern obgleich sie den Philister empören wird. An der schneidenden Härte ist übrigens hauptsächlich die Führung der Singstimme schuld (mitsammt der Oberstimme der Begleitung) und eine Änderung wäre leicht zu bewerkstelligen gewesen. In der jetzigen Gestalt kommt mir die Stelle vor wie eine Parodie auf irgend eine beliebige, d. h. als solche ausgegebene „Zukunfts"-Extravaganz. Musikalisch unbedeutender ist Nr. 2, doch immerhin von poetischer Empfindung zeugend und in seiner epigrammatischen Kürze auch wirkungsvoll. Bei Nr. 3 fällt die Schlußstrophe etwas gegen das Vorhergehende ab — der specifische Musiker läßt den Dichter nicht zu Worte kommen und zwar schließlich sehr zum Nachtheile des Ganzen; doch sind die letzten Takte wiederum sehr schön. Als sehr feurig und distinguirt hebe ich die Modulationen in der Anfangsstrophe hervor, und was die verdeckten Octaven vom achten zum neunten Takte (Singstimme und Baß der Begleitung) anlangt, so möchte ich den Puristen sehen, der dagegen etwas einzuwenden hätte, und nicht zugestehen wollte, daß was gut und kräftig klingt, der Schulmeisterregel spotten darf. — Sehr gefällig ist Nr. 4 in seiner mondnächtlichen Färbung; es kann gebildeten Dilettanten als dankbar empfohlen werden. Auch in den beiden folgenden Gedichten fehlt es nicht an reizvollen und inter-

essanten Einzelheiten, so wenig als man an der formellen Factur etwas zu mäkeln haben kann. Wenn ich persönlich nicht sonderlich warm dafür werden kann, so liegt es daran, daß die Firma Mendelssohn häufig durchschimmert, und ich bedauere, daß der Componist seine Selbstständigkeit hier und da werthvollen Erinnerungen untergeordnet hat. In der Phrasirung bleibt der Componist dagegen freier und eigenthümlicher, als es einzelne Melismen anfangs erwarten lassen, und er gibt somit stets Höheres, als bloße Reproduction. Die Schlußnummer verdient jedenfalls den Preis, sie reiht sich den besten deutschen Liedern neuerer Zeit an, und ihretwegen allein verdient schon das ganze Heft jedem gebildeten Musiker bekannt zu werden. H. v. Bülow.

Epigonen und Progonen.

Zur Situation.

[Neue Berliner Musikzeitung. Jahrg. 13, Nr. 2, den 12. Januar 1859.]

Die Propheten des Verfalls und die Propheten der Erhebung, in allen Zweigen der Kunst und Literatur geben sie der Gegenwart das Schauspiel eines Kampfes, dessen Ende nicht vorauszuberechnen ist und begreiflicher Weise auch gar nicht vorausbestimmt werden kann. Liegt ja doch der ihn lösende Richterspruch nicht in den Wimpern eines beliebigen „deus ex machina", sondern einer höheren Macht ob, die erst dann erscheint, wann es niemand mehr in den Sinn kommt, sie citiren oder beschwören zu wollen. „Die Weltgeschichte hat keine Eile", sagte vor einigen Decennien ein allzuberühmter Berliner Philosoph: auch die Kunstgeschichte, auch die Musikgeschichte im Besonderen, fügen wir hinzu — sie alle haben durchaus keine Eile. Auf die Sense der Zeit vertrauend, die an so manchen irdischen Knoten zum alleinschneidigen Schwerte wird, halten auch wir uns weder für befugt, noch für bemüßigt, den vielfach aufgeworfenen Dualismus „Progonen oder Epigonen" durch eine Interjection pro domo zu schließen. Das große, vage Wort „Zukunft" ist uns nicht minder Phantom wie Irgendwem, und wenn wir den „Zukunftsmusiker"titel nicht schon längst mit anderen

verrauchten Gegenständen in irgend einen Aschenbecher der Vergangenheit abgeworfen, so unterblieb es, weil er als ehrenvoller Spitzname einen gewissen Werth gewann, und die kindliche Freude, mit welcher unsere sehr ehrenwerthen Gegner ihn als Schneeball zu handhaben begannen, uns ein gutmüthiges Wohlgefallen erregen durfte. Zudem konnten und können wir ja geduldig abwarten, bis der Schneeball schmelzen wird. Nie hielten wir ihn für gefährlich-offensiv: ärgerte uns zuweilen das Spiel, so geschah es, als unsere Pietät gegen die großen maëstri der Vergangenheit durch den Versuch allarmirt wurde, dergleichen Schneeball-Lawinen zu Postamenten ihrer ewigen Säulen zu erheben. Doch der immanente Musikgott Beethoven blieb glücklicherweise — Instinkt des Unverstandes! — meist außer dem Spiel, und wie dieser Umstand uns beruhigen mußte, so konnte auch dem eingefleischtesten Pessimisten in unseren Reihen der weithinreichende, unüberschätzbare Nutzen dieser Situation der letzten Jahre nicht entgehen.

Die classischen Meister feierten in der über alle Erwartung allgemeinen Geschmacksveredelung des Publikums eine glanzvolle Auferweckung. Angestachelt durch das Jammern und Fluchen „selbstgebackner" Priester über die drohende „Götterentthronung durch eine fanatische kleine Rotte" verließ die blöde Menge den Dienst ihrer geliebten Kälber von der Tagesmode und eilte scharenweise herbei, um — die Ideale der künstlerischen Intelligenz zu seinen Götzen zu machen. Die Götter verloren dadurch nichts an ihrer Würde — und das Volk braucht einmal Götzen so nothwendig als panem et circenses. Daß aber die frivolen Modegötzen zusammenstürzten und die ganze gegenwärtige Generation sich in das kräftigende Stahlbad des Genusses der musikalischen „Antike" tauchte, wer empfände nicht darüber innerste Befriedigung? Vielleicht diejenigen nicht, die bei direktem Hervorrufen dieses Umschlages dessen Tragweite übersehen hatten. Daß die Urheber der energischen Reaction sich zunächst aus einer in ihrem Keime gewiß nichts weniger als hochsinnigen und adelsvollen Opposition recrutirt hatten, welche gegen ein Häuflein Progonen (?) gerichtet, diese mit dem Schmähwort „Zukunftsmusiker" (also implicirte Vergangenheitsattentäter) guillotinirt zu haben glaubte, ist eine sehr nachweisbare

Thatsache. Die naheliegenden moralischen Betrachtungen über die „das Böse wollende und stets das Gute schaffende" Kraft der Opposition, häufig gleichbedeutend mit: aus dem Zustande der Trägheit in Bewegung gekommener Gemeinheit — sparen wir uns gern, hat sie ja doch nebenbei auch uns gerade die wichtigsten Dienste erwiesen, wider Willen natürlich, eine Erkenntniß, in deren sauren Apfel sie in Kurzem herzhaft zu beißen gezwungen werden wird — „par la force des choses". Denn außer dem positiven Resultate, einer tiefgreifenden Wiederbelebung der classischen Meister, sind auch nach der negativen Seite schöne Früchte gezeitigt worden. Vor der Offenbarung der reinsten Sonne classischer Tonkunst für Aller Augen, vor ihrem Widerleuchten in Aller Herzen mußten die kleinen Sterne der nachclassischen Periode verbleichen, vergilben, — verduften; die dî minorum mit ihrem erborgten Lichte erlitten die empfindlichste Einbuße an ihrer zum Theil erschwindelten Popularität bei einer in ernstere Tiefen eingedrungenen Mitwelt. Zum Urquell zurückgekehrt, aus diesem schöpfend und von ihm gelezt, findet man kein Behagen mehr am Kanalwasser. Was früher in den Epigonen der Classicität entzückte und gefiel, es ist als schwacher Abglanz alter Herrlichkeit erkannt. Der Gedanke in ihnen heißt ja überall im Originale: Bach; der Duft: Mozart; das Licht: Beethoven. Und somit ist denn durch die Reaction selbst aufgeräumt worden mit den Helden des Culturhistorikers, wie er sich nennt, aufgeräumt mit den Mittelmäßigkeiten, aufgeräumt — mit — nun mit den Epigonen. Das Heroenschicksal, wie's der Dichter Hebbel in seinem Epigramme meißelt:

„Jeglichem Heros steht ein winziger Affe zur Seite;"
„Der den Kranz sich erschnappt, welchen sich jener verdient."

— hat die unausbleibliche Genugthuung erfahren. Die zeitweiligen Usurpatoren des classischen Genius, die Talente der Affen Bach's, Haydn's, Mozart's u. s. w. — den Löwen äfft keiner — sie sind — nicht mehr. Tabula rasa est.

Aber freilich tabula rasa läßt sich nicht so schlechtweg mit „gedeckter Tisch" übersetzen. Unsere bona fides gestattet uns nicht, unter die Propheten zu gehen, welche die Zukunft deuten wollen:

wir werden nicht zu verkünden wagen, wessen die künftige Herrschaft im Reiche der Töne sein wird. Aber daß es nicht aus und zu Ende ist mit dem blühendsten productiven Leben der Tonkunst, daß noch eine neue Herrschaft kommen wird und kommen muß, behaupten wir kühnlichst, kraft unseres abendländischen Lebens- und Schaffenstriebes von Gottes Gnaden gegenüber dem orientalischen Quietismus einer im privatseligen Opiumrausche ihrer verblendeten Selbstüberhebung schwelgenden Negationskritik.

Wer unserer Zeit in Kunst und Literatur, und speciell in der Musik, den Beruf zur Productivität abzusprechen sich unterfangen mag, verläumdet die Gegenwart auf's Unverantwortlichste und dürfte höchstens sich dabei der noch schlimmeren Entschuldigung bedienen können, daß er nichts, aber absolut nichts von den Leistungen der letzten Decennien einigermaßen gründlich studirt oder nur oberflächlich kennen gelernt hat. Eine Nomenclatur aller der großen neuen musikalischen Schöpfungen, welche ihren Weg in die Welt nur langsam und sehr allmälig vollbringen werden, gleich allen ihnen vorangegangenen, liegt nicht in der Absicht dieser Zeilen, und wir wollen uns bei dem überreichen Stoff — wahrhaftig nicht aus Ängstlichkeit — hier ganz besonders hüten, diejenigen Namen zu nennen, an welche sich die neue Epoche der Instrumental-Lyrik knüpfen wird; Namen, die vom hinvegetirenden Zunft-Trosse mit den üblichen Mineralien überschüttet werden, eine Thatsache, die nach einer kurzen Spanne Zeit den tonangebenden Leuten ebenso befremdlich erscheinen wird, wie uns z. B. die ersten Zukunftsovationen eines Beethoven bei seinem Leben. Aber zu einem kurzen Hinblick auf die dramatische Musik der Gegenwart dürfen wir wohl mahnen, ohne — anzustoßen.

Als unter allen deutschen Capellmeistern der Einzige, aber freilich auch der Würdigste: Louis Spohr bei der Erscheinung von Richard Wagner's Genius diesem die Freundeshand bot und mit Begeisterung erklärte, in ihm den ersten Mann der Gegenwart zu erblicken, der einmal wieder mit hoch-heiligem Ernste seinen tonkünstlerischen Beruf erfaßt habe — da sprach der Erbe Mozart's ein erschöpfenderes und entscheidenderes Wort in der Frage „Epigonen oder Progonen" aus, als die bändereichste Aesthetik zu

demonstriren vermöchte. Die glanzvolle That der Opernreform durch Wagner, sie steht außer und über Frage. Ihre Folgen sind unermeßlich, ebenso samenstreuend als unkrautjätend. Ja sie offenbaren sich sogar an den Werken der Gegner, und wir können es uns nicht versagen, als ein Beispiel aus der jüngsten Zeit Wilhelm Taubert's „Macbeth" anzuführen, den wir trotz aller zu machenden und genügend seiner Zeit gemachten Einwürfe in gewisser Hinsicht für einen Fortschritt im Gefolge dieser Reform erklären mögen. Und wäre es auch nur dies Eine, daß die Musik in der Oper aufgehört hat, das schmachvolle Kleid der kosmo-politischen Buhlerin zu tragen und sich anläßt, den Rang einer Schwester reiner Poesie einzunehmen, wäre es nur dies, daß die alte Caricatur als solche erkannt und unrettbar gerichtet, und wenigstens die Modelle eines Edleren zur Nacheiferung, nicht zur Nachahmung uns geschenkt worden, — es wäre genügend, das Anathema musikalischer Unproductivität auf unsere Zeit zurückzuweisen. Aber in keinem Gebiete der Tonkunst fehlt es an neuen festen Grundpfeilern und Bausteinen. Beitragen hierzu vermögen allerdings nur Diejenigen, welche ohne kritische Bedenken, ob sie irren oder nicht — es gibt auch göttliche Irrthümer! — es vorziehen, bescheidene Progonen sein zu wollen, anstatt in einem hohlen aufgeblasenen Epigonenthume die ephemeren Huldigungen der Kurzsichtigen der Gegenwart zu genießen.

Hans von Bülow.

Umschau in der neuesten Clavierliteratur.

W. Bargiel.[1] W. Kalliwoda. L. Ehlert.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 51, Nr. 12, den 16. September 1859.]

— Unter diejenigen Verleger jüngster Zeit, welche sich im Allgemeinen durch einen ziemlich würdigen Katalog vortheilhaft auszeichnen, ist unbedingt Hr. Rieter-Biedermann in Winterthur

[1] Geb. u. gestorben in Berlin (1828—1897.)

zu zählen. Seine letzte Sendung hat einige vorzüglich rühmenswerthe Nummern aufzuweisen. Wir heben von diesen heraus:

W. Bargiel, Op. 17. Suite (Allemande, Sicilienne, Burleske, Menuett, Marsch) für Pianoforte und Violine, und W. Kalliwoda, Op. 10. Sechs Phantasiestücke für Pianoforte.

Herrn Woldemar Bargiel's Talent ist es gelungen, sich, ohne alle Reclame, durch Gediegenheit und die fortschreitende Stylabrundung seiner Arbeiten allmälig allgemeiner bekannt zu machen. Die vorliegende „Suite" wird durch ihre wohlgegliederte, glatte Factur, die charaktervolle Klarheit der Themen und ihre maßvollen Ansprüche an die Technik der Ausführenden ihm neue Freunde erwerben. Der Claviersatz B.'s hat sich gegen seine ersten Arbeiten sehr geläutert, ohne banal zu werden, da seine Erfindung zu gleicher Zeit an wohlthuender Breite und Langathmigkeit gewachsen ist. Die Form der „Suite" ist sehr glücklich gewählt; wir haben der Auferweckung dieses Gegengiftes gegen die leider immer noch fortvegetirende vierbeinige Sonate (daß Ausnahmen zu statuiren sind, versteht sich) schon vor Längerem das Wort in d. Bl. geredet. Raff in seinen bei Kühn in Weimar publicirten zwei Claviersuiten, die in jedes denkenden Musikers Händen sich befinden sollten, hat der Reihenfolge der Stücke namentlich durch thematischen Zusammenhang allerdings ein innerliches Leben einzuhauchen gewußt; dies hindert uns nicht, bei Bargiel's Op. 17 die formale Ausführung als eine folgerechte anzuerkennen. Den langsameren Stücken „Sicilienne" und „Menuett" geben wir unbedingt den Vorzug; doch mangelt es der Intrade und dem Finale nicht an Schwung und Kraft, so daß man den etwas trockenen Humor der „Burleske" gern unbekrittelt mit in den Kauf nimmt. Herr Bargiel darf durch seine letzten Arbeiten (wir erinnern beiläufig an die sehr noble, wenn auch etwas manfredisirende Trauerspiel-Ouvertüre) unter den begabtesten Ausläufern der Schumann'schen Schule nach Joachim die erste Stelle beanspruchen, denn er zeigt sich als ein entwickelungsfähiger Musiker. In diesem Prädikate scheint uns das höchste Lob zu liegen, welches man einem Gegenwartsmusiker ertheilen kann. Wir können es auch auf Herrn Kalliwoda anwenden, dessen Phantasiestücke Op. 10

wir mit besonderem Vergnügen kennen gelernt haben. Herr Kalliwoda, seit mehreren Jahren als Musikdirector an der Karlsruher Hofbühne, einem der wenigen wirklichen Kunstinstitute in Süddeutschland, in erfreulichster Weise thätig, dabei ein trefflicher Clavierspieler, gehört als Componist zu den überwiegend lyrischen Naturen, die sich jedoch von der bewußtlosen einseitigen Tonempfindelei der Süddeutschen im Allgemeinen zu befreien verstehen. Sein Op. 10 zeigt eine sehr anerkennenswerthe Vertiefung in ein mehr norddeutsches, ich möchte sagen, Schumann'sches Musikdenken, ohne daß bei diesem Proceß die ursprünglich specifisch-lyrische Ader sich etwa verblutet hätte. Im Gegentheil, der letzteren Ausdrucksfähigkeit hat sich gesteigert und an Intensität zugenommen. Ein feiner poetischer Hauch weht in diesen Phantasiestücken, die den Eindruck machen, als seien sie aus den glücklichsten Stimmungsmomenten nur soeben herausimprovisirt. An einigen Uebergangsstellen hätte vielleicht im Kitt noch etwas mehr gefeilt werden können, doch bei verständigem Vortrage, der Licht und Schatten gehörig zu vertheilen weiß, werden diese unwesentlichen Mängel keine Störung des Flusses verursachen. —

Ein hervorragendes Interesse beanspruchen zwei Clavierstücke, welche kürzlich in Berlin bei Bahn (Trautwein) das Licht der Oeffentlichkeit erblickt haben. Es sind dies: Louis Ehlert, Carnevalsstück Op. 26 und Walzer Op. 27 für Pianoforte, welche ein Recht auf mehr als oberflächliche Beurtheilung besitzen und zu dem Besten gehören, was in neuerer Zeit an Originalcompositionen in jenem Clavierstyle erschienen ist, welchen man als zwischen dem Concert- und (dem edleren) Salonstyle mitten inne stehend bezeichnen kann. Sehr interessant! Jedenfalls viel interessanter, als die gleichzeitig erschienene literarische Arbeit „Briefe über Musik an eine Freundin", würden wir sagen, wenn dies nicht ebenso unhöflich, als ungerecht wäre. Ich will lieber annehmen, die beiden genannten Compositionen wüschen den Autor von seiner literarischen — Uebereilung — rein, als diese letztere trete der ersteren zu nahe. Als ich jenes Buch mit mehr Bedauern, als Entrüstung gelesen, — das letzte Kapitel ist leider fast das einzige erfreuliche — konnte ich der Absicht einiger Freunde, eine pikante Refutation zu bringen,

nur abmahnend mit dem Bemerken, dies werde bereits von anderer Seite her geschehen, entgegentreten. Diese wenig wunderbare Prophezeiung hat sich in vollem Maße erfüllt. Herrn Ehlert's Uebereilung ist durch Leute gestraft worden, deren Lob — als Zeugen mögen seine Op. 26 und 27 sprechen — ihn nicht ergötzen darf, über deren Tadel und Angriffe er sich aber doch ärgern muß. So geht es allen Constitutionellen; die Ultrareactionäre überheben uns der widrigen Arbeit, sie abzuthun und zu bestatten. Das vermeintliche juste milieu erweist sich schließlich immer als ein triste milieu. Herrn Ehlert steht heute eben noch kein Minos-Spruch zu über gewisse Leute und deren Werke — er hat seine Kenntniß derselben noch viel zu sehr zu vervollständigen, bevor er sie im „vornehmen" Dilettantentone eines abgetragenen Jean-Paulismus zu loben oder zu tadeln wagt. Hätte er sich die Freundlichkeit erwiesen, die Stillung seines literarischen Bedürfnisses auf die Epoche einer größeren Abklärung seines Urtheils zu verschieben, er hätte, gleichviel ob feindlich oder freundlich gegen die neudeutsche Richtung, ein seriöses und beachtungswerthes Votum abgeben können. Wir bitten um eine zweite — gänzlich umgearbeitete — Auflage; vorläufig können wir dem Schriftsteller Ehlert nur aufrichtigst condoliren, daß wir uns zu seiner Broschüre zu gratuliren haben. Der ethische Geist des Schlußkapitels möge dann seiner Feder dictiren und ihn vor der Unaufrichtigkeit bewahren, Dinge, von denen er sehr genau weiß, daß unsere Partei sie mehr als Curiosa betrachtet, uns als die Quintessenz unserer Bestrebungen vorzu — scherzen.

Mit dem Carnevalsstück darf sich das Repertoir jedes nicht allzu windigen Claviervirtuosen bereichern. Vom ersten bis zum letzten Tact ist die Arbeit lebendig, geistreich und effectvoll. Wenngleich das humoristische Moment vornehmlich accentuirt ist, so hält es sich doch vollkommen in den Schranken; Abschweifungen in's Burleske finden sich nicht vor. Ein sehr durchsichtiger Domino läßt überall den ernsthaften Musiker erkennen, der als Protestant den Carneval nicht ernst genug nimmt, um ihn mit Ausgelassenheit zu feiern. Schumann's Carneval und Faschingsschwank enthalten weit mehr sprudelnde Genialität; Ehlert bietet pointenreichen Con-

versations-Esprit, der, auch über die zarteren melodischen Momente hingegossen, diesen eine besondere Würze leiht, so daß das an Liszt's Festklänge erinnernde Motiv (namentlich auf Seite 10 und 11) dessenungeachtet Selbstständigkeit behauptet. Der Clavierstyl ist brillant, fließend und nur an wenigen Stellen für mittlere Spieler anfangs verblüffend, die formelle Abrundung, wie sich nach den Antecedentien des Componisten erwarten läßt, mit großer Meisterschaft ausgeführt.

Auf ein weniger zahlreiches Publikum wird der Walzer Op. 27 zu rechnen haben, der an Originalität der Erfindung, an Feinheit und Raffinement (wir nehmen das Wort im guten Sinne) der Details z. B. die Chopin'schen Walzer übertrifft und in dieser Hinsicht mehr Analogie mit den Liszt'schen zeigt. Der Autor wird es hoffentlich nicht beklagen, wenn gewisse Kläffer bei Gelegenheit dieses Stückes über „zukünftlerische" Klänge heulen werden; er weiß ja wohl, daß Caviar nicht aller Leute Leckerbissen ist. Eine Fülle neuer und reizvoller Wendungen im Melodischen und Harmonischen, eine schöne Rhythmik, welche durch den Wechsel drei- und viertactiger Perioden anmuthig belebt wird, können den intelligenten Musiker nur mit einem Behagen erfüllen, das er des Häufigeren zu erneuern wünschen wird. Die technische Ausführung ist schwieriger als die Auffassung; doch bei der großen Verallgemeinerung technischer Hülfsmittel in der clavierspielenden Gegenwart wird das Stück auch dem gebildeteren Dilettanten nicht unzugänglich sein. Eine einzige Bemerkung vermag Referent nicht zu unterdrücken, weil sie sich ihm bei so manchen modernen Claviercompositionen aufgedrängt hat, selbst zuweilen bei Chopin (nie bei Liszt): sie betrifft die Führung der Bässe, und speciell geben die Tacte 9 und 11 des ersten Theiles Veranlassung dazu. Der Baß F springt, einigen nicht eben unumgänglichen Mittelstimmen in der eingestrichenen Octave zu Liebe, im dritten Viertel auf b, gegen den Wunsch des nicht verclavierten Ohres, das B hören möchte. Das bringt aber Verwirrungen und Mißverständnisse zuwege; man hat das F von dem einzigen guten Tacttheile, dem ersten Viertel, noch im Ohre, und faßt so unwillkürlich b als dem F untergeordnet auf, mithin empfindet man die beabsichtigte Auflösung des Dominantenaccords

in den Dreiklang nicht als solche, sondern als in den nicht abschließenden Quartsextaccord erfolgend. Das ist claviermäßig unmusikalisch, und man gäbe gern die geistreichste Mittelstimme daran, um nur einen logischen Baß zu hören, der als solcher gleich dem König im Schachspiel schreiten muß, nicht gleich dem Springer über die Octaven hinaus Sätze vollführen darf, natürlich ausgenommen, wo der Sprung als Motiv auftritt, oder der Rhythmus, das Metrum dergleichen gestatten würde. Auch in derartigen Kleinigkeiten ist nächst der von Liszt die Schreibweise Raff's eine mustergiltige. Im Uebrigen pflegt sonst auch Hr. Ehlert sich eines sehr sauberen Satzes zu befleißigen, aus dem man nur bisweilen ein paar allzu überschwängliche Arpeggien oder unwirksame Intervallenverdoppelungen entfernt wissen möchte. Hans v. Bülow.

Eduard Lassen.

Acht Lieder von Hoffmann von Fallersleben,
für eine Singstimme mit Piano. Op. 4. Berlin 1860.

[Berliner Musikzeitung Echo,[1] 10. Jahrg., Nr. 38 u. 39, Sonntag, den 23. und den 30. September 1860.]

Eine zunehmende Geschmacksverbesserung im norddeutschen Publikum, wie auf den meisten Gebieten der Musikliteratur, so auch auf dem der Gesangslyrik, läßt sich, mit Hinblick auf die jüngst vergangene Zeit, unbedenklich einräumen. Die sehr ersichtliche Abnahme der früheren massenweisen Production spricht auch hier genügend für die Thatsache der gesteigerten Ansprüche, als einer natürlichen Folge der Verallgemeinerung eines geschärften Kunstverstandes. Die Koryphäen des Bänkelsängerthums, vordem so zwitscherlustig, sind, wenn nicht gänzlich verstummt, doch äußerst kleinlaut geworden, und auch die Tretmühle der mittelmäßigen Tüchtigkeit klappert immer schläfriger, seitdem Franz Schubert allmälig zu jener

[1] „Echo, herausgegeben von einem Verein theoretischer und praktischer Musiker", erschien in der Schlesingerschen Verlagshandlung in Berlin; hat bestanden von 1851 bis 1879.

unbeschränkten Volksthümlichkeit vorgedrungen ist, deren Wesen wohl geeignet ist, gewisse verkehrte Ansichten über „populäre Melodie“ zu berichtigen. Wie nun die Erkenntniß eines großen künstlerischen Genius auch die Bekanntschaft mit seinen Geistesverwandten — wohl zu unterscheiden von Nachahmern — zu vermitteln pflegt, so konnte es nicht ausbleiben, daß der Einfluß des eigentlichen Schöpfers des deutschen Liedes auf Urtheil und Geschmack auch denjenigen seiner Nachfolger bahnbrechend zu Statten kommen mußte, welche in ihren Werken, auf dem Schubert'schen Ideale fußend, als Träger eines bedeutungsvollen individuellen Inhaltes erschienen.

In jenen zahlreichen musikgebildeten Kreisen, wo Franz Schubert als lyrischer Hausgott thront, haben, anderer verdienter aber doch ihm nachstehender Componisten zu geschweigen, im Laufe der Zeit auch Robert Schumann und Robert Franz eine bleibende Stätte und von dieser aus den Weg selbst in die roheren Concertsäle gefunden. Eine vergleichende Charakteristik dieser drei Spitzen der deutschen Lyrik ist häufig Gegenstand der Erörterung in der musikalischen Presse gewesen. Am geist- und tactvollsten ist diese Aufgabe neuerdings von Louis Ehlert in seinen sonst leider etwas ungleich gehaltenen „musikalischen Briefen“ gelöst worden, auf welche wir Interessenten hierfür verweisen. In gegenwärtigen Zeilen, die der Befürwortung einer werthvollen Novität bestimmt sind, könnte uns nur etwa eine allgemeinere Frage beschäftigen, nämlich, ob mit jenen vornehmsten Repräsentanten des deutschen Liedes, Spender guter Musik und somit auch Abwehrer der Liederlichkeit und Mittelmäßigkeit — dieses als Genre für die Gegenwart seinen Abschluß erreicht habe, und keine neuere Bereicherung mehr zulasse. Diese Frage, würde sie nicht so häufig von gescheuten Leuten aufgeworfen, dürfte man im Grunde als eine müßige bezeichnen, da dieselbe ihre Beantwortung nicht durch die Theorie, sondern nur durch die Praxis finden kann. Denn wie streng und scharf auch erstere die Gränzen eines Kunstgenre's abstecken möge, die innerhalb dieser mögliche Anzahl von Typen und Varietäten einigermaßen erschöpfend aufzustellen, ist ihrer unschöpferischen Natur versagt. Daß die „Wege der Production“ bis zu einem gewissen Grade immer „unerforschlich“ bleiben werden, dafür bietet das vor-

liegende Liederheft von Eduard Lassen einen ganz augenfälligen Beleg. Unserer aus einer sorgfältigen Prüfung desselben hervorgegangenen Meinung nach dürfte es auch dem unfreundlichsten Beurtheiler schwer fallen, den Componisten einer „Ueberschreitung der naturgemäßen Schranken" der Gesangslyrik zu zeihen. Dennoch tritt er uns entschieden schöpferisch entgegen, ihrer Literatur ein neues, oder von seinen Vorgängern doch noch unverbraucht gelassenes Moment zuführend. Der idealisch-ernste und edle Charakter dieses Momentes rechtfertigt den Versuch, die Einführung des noch ziemlich ungekannten Autor's in jene musikgebildeten Kreise empfehlend vorzuschlagen, welche sich durch die Pflege der erwähnten lyrischen Trias zu solchen gestempelt. Nicht als ob wir gesonnen wären, dieser einen plötzlich vom Himmel gefallenen „Vierten im Bunde" gewaltsam aufzudringen: ließe sich jedoch überhaupt ein solcher mit der Zeit statuiren, so glauben wir, Herrn Eduard Lassen nach seinem verheißungsvollen Debüt eine Anwartschaft auf diesen Rang vor manchem Anderen seiner zeitgenössischen Collegen in Aussicht stellen zu können.

Es ist ein an sich nicht unlöblicher Zug im Charakter des deutschen Kunstpublikums, Neulingen oder Fremdlingen ein mitunter vielleicht allzuzähes Mißtrauen entgegenzusetzen; dieser Zug erscheint als die Kehrseite einer bisweilen ebenfalls übertrieben hartnäckigen Anhänglichkeit an die einmal im Rayon seines Vertrauens Naturalisirten. Suchen wir ihm Rechnung zu tragen, indem wir dem ästhetischen Signalement des Fremdlings — ein Neuling ist er nicht mehr, trotz der Jugend der Opuszahl — eine kurze biographische Notiz vorausschicken, zumal dieselbe geeignet erscheint, dem Verständniß seines Kunststyls zu Hülfe zu kommen. Eduard Lassen, 1830 zu Kopenhagen geboren, ist seiner Abstammung nach Belgier (die Hypothese etwaiger Verwandtschaft mit dem berühmten Niederländer Orlando di Lasso bleibe Anderer Untersuchung anheimgestellt) und erhielt seine wissenschaftliche und künstlerische Ausbildung in Brüssel, wohin bald nach seiner Geburt seine Familie zurückkehrte. In seinem fünften Jahre bereits erwachte bei ihm eine so ungewöhnlich starke Neigung zur Musik und bekundete sich während des ersten Unterrichtes durch so rasche Fortschritte, daß

man beschloß, ihn in das Conservatorium aufnehmen zu lassen, als dessen langjähriger Schüler er sich stets der ganz besonderen Protektion des berühmten Fétis, bekanntlich Director des Brüsseler Conservatoriums, zu erfreuen hatte. Nachdem er der Reihe nach im Clavierspiel, in der Harmonielehre und im Contrapunkte alle ersten Preise erobert, endigte und krönte er seine Studien durch die schließliche Erringung der obersten Auszeichnung, des sogenannten ‚grand prix de Rome', der ihm im Jahre 1851 für eine Cantate „Belsazar" einhellig zuerkannt wurde. Mit diesem Preise pflegt — außer dem Ruhme — ein Stipendium von 10000 Frcs. zum Behufe einer vierjährigen Orientirungsreise im musikcivilisirten Europa verbunden zu sein. Jener Preiscantate hat Fétis seiner Zeit in der ‚Gazette musicale' eine sehr ausführliche Lobrede gehalten; verschiedene von Lassen's Orchesterwerken wurden seitdem in den Concerten des Conservatoriums wiederholt zur Aufführung gebracht, namentlich fand eine für die Nationalfeierlichkeit im Jahre 1856 von ihm componirte Festouvertüre den außerordentlichsten Erfolg. — Im Laufe seiner Wanderjahre besuchte der junge Preiscomponist auch Weimar, um sich Franz Liszt vorzustellen und über jene neue musikalische Bewegung, die dieser Meister hervorgerufen hatte, Authentisches an der Quelle zu erfahren, da in Brüssel, wie leider auch in weit näherer Nachbarschaft, nur die abenteuerlichsten Gerüchte hierüber coursirten. Die Bekanntschaft mit der mächtigen Künstlerpersönlichkeit, der er durch seine schöne und mannichfache Begabung die herzlichste Theilnahme abgewann, der ungeahnt berauschende Eindruck, den er durch die damals noch von Liszt's Leitung beseelten Aufführungen neuerer Instrumentalwerke und der Wagner'schen Opern empfing, übten auf Lassen's künstlerische Laufbahn einen entschiedenen Einfluß. Dem noch nicht in eitler Selbstbespiegelung seines Talentes vertrockneten Künstlerherzen erschloß sich da, nach seinen eignen Worten, eine neue Offenbarung, die seine Individualität zur Reife brachte und ihn sich der Aufgabe bewußt werden ließ, zu deren Erfüllung das gründlichste Wissen, das frischeste Können ihn befähigten. In Weimar empfing er den Ritterschlag des deutschen Musikers: das schwankende Ringen seines Talents nach einer bestimmten ausgeprägten Phy-

siognomie hat ein lösendes Ziel erreicht, er hatte nun gleichsam sich selbst gefunden. Von diesem Augenblicke an stand sein Entschluß fest: nach Erledigung seiner vierjährigen musikalischen Ahasverpflichten in der unmittelbaren Nähe des Meisters, der ihn sich selbst erkennen gelehrt, indem er ihm eine neue künstlerische Welt enthüllt, sich niederzulassen und in thätiger Abgeschiedenheit an seiner künstlerischen Entwickelung weiter zu arbeiten. Dieser Entschluß fand nun auch im Jahre 1856 seine Ausführung. Eine von ihm in Rom begonnene Oper „Landgraf Ludwigs Brautfahrt" wurde der neuen Richtung, welche sein musikalisches Denken eingeschlagen, entsprechend umgearbeitet und sorgfältig ausgefeilt. Das lebhafte Interesse Franz Liszt's daran, wie es ihm bei dessen Vollendung stützend belebend zur Seite gestanden, bethätigte sich auch thatsächlich, indem es dem Erstlingswerk des talentvollen Ausländers die Räume der Weimarischen Hofbühne erschloß. Der glänzende Erfolg dieses Debüts veranlaßte die Intentanz, als im Jahre 1858 sich Gelegenheit bot, einen älteren Herrn vom Tactstock zu Ruhe zu setzen, dem Componisten, der bei seiner Oper ein hervorragendes Directionstalent gezeigt hatte, die Stellung eines zweiten Capellmeisters zu übertragen und ihn so durch einen praktischen Wirkungskreis zu fesseln. In dieser Funktion lebt Herr Eduard Lassen dauernd in Weimar,[1] wo er vergangenen Frühling mit gleichem Glücke wie die erste, seine neue Oper „Frauenlob" (Text von Pasqué) zur Aufführung gebracht hat, ein Werk, in dem Sachverständige eine überraschende Kräftigung seines reichen Talentes erblicken.

Die Conception und Ausarbeitung seiner beiden Opern, bei welcher Eduard Lassen mit jenem concentrirten deutschen Ernste zu Werke ging, den ihm das deutliche Bewußtsein von den hochgespannten Forderungen der Gegenwart an das „musikalische Drama" dictiren mußte, konnte ihm begreiflicherweise nicht gestatten, zu gleicher Zeit den praktischen Zweck zu verfolgen, durch „gangbare" Kleinigkeiten für den musikalischen Tagesmarkt die Begründung und Ausdehnung seines Componistenberufes in der größeren Oeffent-

[1] Daselbst 1895 pensioniert und am 15. Januar 1904 gestorben.

lichkeit anzubahnen. Dieser Zug echt künstlerischer Resignation verdient um so ehrendere Anerkennung, als Lassen auf jedwedem Felde der musikalischen Production, vermöge angeborner Begabung und Uebung erlangter Routine, Werthvolles zu schaffen befähigt erscheint. Wir kennen eine große Anzahl (im Stich erschienener) französischer Romanzen aus seiner Feder, die an Feinheit und Anmuth ihres Gleichen suchen. Doch wie alles, was vor seiner „Hegira" nach Weimar liegt, hat der Componist auch jene Romanzensammlung cassirt, der Vergessenheit geweiht, und da er eine ganz neue Werkzählung von dem Zeitpunkte an datirt, zu welchem er als specifisch deutscher Musiker auftreten konnte, reiht ihn der allgemeine deutsche Verlagskatalog zu den jüngsten Debütanten. Ein paar unschuldige Liederhefte — das ist Alles, was von Lassen bis jetzt in Deutschland edirt worden.

Reicht nun auch dieses geringe Material nicht aus, dem großen Talente Lassen's urtheilsgerecht zu werden, so bietet es immerhin genügenden Stoff, die Aufmerksamkeit der Musikgebildeten auf dasselbe zu lenken. Noch einmal sieben so dürre Opernjahre, wie die verflossenen — und einige Bühnenvorstände ermannen sich schließlich vielleicht zu dem Wagniß, mit Potenzen, den Talenten — zu rechnen, wenn die alten Exponenten — die Celebritäten — nicht mehr „ziehen" wollen. Die wenigen Fragmente, die wir aus Lassen's Opern kennen gelernt, können wir nur als poetisch wie musikalisch gleich bedeutungsvoll bezeichnen. Der Umstand nun, daß ein entschieden berufener, dramatischer Tonsetzer den Boden der Lyrik beschritten hat, wäre vielleicht bei Einzelnen geeignet, ein Vorurtheil gegen das gegenwärtige Liederheft wach zu rufen. Diese hoffentlich nur vereinzelten Einzelnen werden uns gestatten, sie daran zu erinnern, daß durch Weber, Meyerbeer und Marschner — unter Anderen — bereits Hinlängliches zur Entkräftung dieses Vorurtheils geleistet worden. Zugegeben, daß jene dramatischen Meister, wenn sie die Lyra zur Hand nahmen, ihr zuweilen Sordinen aufgelegt, und in übertriebener Discretion der Geltendmachung der gerade glänzendsten Saiten ihres Talentes entsagt: die absolute Nothwendigkeit dieser Beschränkung will uns bei allem Respect vor den natürlichen Grenzen des Kunstgenre's nicht recht einleuchten.

Herr Eduard Lassen bestärkt uns thatsächlich in unserer Unbekehrbarkeit. In seinen durchweg ihrem Rahmen harmonisch entsprechenden, formreinen Gesängen deutet er uns dennoch nirgends an, daß er in der Lage gewesen, seinem dramatischen Blute zur Ader lassen zu müssen. Die ihm eigene dramatische Gluth und Leidenschaftlichkeit verleugnet sich in keinem seiner Lieder; aber er hat es verstanden, sie dem Dienste der Innerlichkeit und Tiefe der Empfindung unterzuordnen. Ohne die sinnige Zeichnung im mindesten zu verwischen, verleiht sie ihr den Schmuck einer Licht und Schatten nüancirenden Farbengebung. So sehen wir bei ihm eine an Rob. Franz mahnende Innigkeit verschmolzen mit einer den Zauber der frischesten Schumann'schen Lieder verjüngenden Ueberschwenglichkeit — im annehmbarsten Wortsinne. Der geneigte Leser wolle sich hiervon z. B. durch den Einblick in Nummer 3 und 8 überzeugen, deren letztere intelligenten Sängern beiläufig als eines der wirkungsvollsten Stücke für den Concertsaal empfohlen werden kann. Nicht aber nur im Gesangsausdrucke, auch in der dem Claviere, das als eine Art Vice-Orchester einen sehr fachkundigen Spieler verlangt, zuertheilten Rolle, verwerthet Lassen seine Dramatikerspecialität in reichster Mannichfaltigkeit. Einer so maßvollen und lieblichen Tonmalerei, wie in den Stücken 6 und 7 — in jenem das Lerchengezwitscher, in diesem die Hirtenschalmei — angewendet worden, dürfte auch der modernste Gegner von Haydn's oder Händel's derartigen Bestrebungen nichts anhaben können.

Da wir einmal diese Stücke genannt, so können wir nicht umhin, der meisterhaften Anlage des ersteren zu erwähnen, in welchem, bei strophischer Behandlung, der Contrast des äußeren Frühlings mit dem innern Winter (des Herzens) auf eine poetisch ganz ergreifende Weise geschildert ist, während andererseits die Factur allen Wünschen nach formeller Abrundung gerecht wird. In dem folgenden (Nr. 7) ist das Recitativische vorherrschend; der melodische Reiz, mit dem es der Autor ausgestattet hat, schlägt jedoch jedes Bedenken lyrischer Strenge nieder und die landschaftliche Färbung, akustisch durch die Imitation einer Hirtenschalmei vertreten, wie sie die Stimmung des Ganzen glücklichst einleitet, leiht ihr auch am Schlusse einen versöhnenden Ausgang. Was uns in sämmt-

lichen Liedern ebenso imponirt, als uns fesselt, ist namentlich die Vielseitigkeit, in welcher der Componist seine dramatischen Qualitäten auf das Gebiet der Lyrik transponirt, ohne dieser Gewalt anzuthun. Bei verständiger Enthaltung von dem unzulässigen Beginnen, Charaktere schildern zu wollen, bemüht er sich überall mit Erfolg, eine Situation herzustellen, dem Gesange einen dekorativen Hintergrund zur Stütze des Ausdrucks zu geben, und hierzu dient ihm selbstverständlich die Begleitung. Er erregt hierdurch gewissermaßen ein scenisches Interesse, und das Austönen der betreffenden Empfindung gestaltet sich gleichsam zu einer That. Die Accentuation des Activen bildet einen wohlthuenden Gegensatz zu jener Anzahl passiver Lieder, die sich in der trivialen Schilderung eines blos leidenden Zustandes ergehen, Mitleiden erbettelnd und Langeweile erregend. Die Declamation anlangend, so verräth diese nie den Ausländer; mit gleicher Meisterschaft declamirt Lassen das Wort wie den Gedanken. Seine Melodien sind überall langathmig, breit, volltönend und haben auch an sich absoluten Musikwerth, so daß ein geschickter Transcripteur reiche Ausbeute in ihnen finden könnte. Als Harmoniker gehört Lassen zu den feinfühlendsten, originellsten und bei aller Kühnheit logischesten Köpfen unserer Zeit, womit nicht wenig gesagt ist. Er frappirt häufig, quält jedoch nie, verletzt selten, nach einiger Vertrautheit eigentlich gar nicht; der Verständige muß sogleich herausfühlen, daß hierbei nichts Gemachtes, Geschraubtes im Spiel ist, daß das vielleicht beim ersten Anstoß Verwunderliche doch aus einem klaren Kopfe stammt und der etwa befremdete Zuhörer nur den seinigen etwas zu klären braucht, um sich mit dem Componisten wieder in bestes Einvernehmen zu setzen. In rhythmischer Beziehung sei zuvörderst eines seltenen Gastes erwähnt, des Fünfvierteltactes in Nr. 2 „Armes Blümchen Du.“ Wer stellt sich diesen Gast nicht als einen Unheimlichen vor und wer wird nicht überrascht sein, hier den entgegengesetzten Eindruck zu empfangen. Es kann nichts Traulicheres, Heimlicheres, wir möchten sagen, Unschuldigeres geben als dieses Liedchen, dessen melancholische Klage mit jenem ungewöhnlichen Rhythmus eigentlich nur dessen Negation überhaupt ausspricht. Wir rathen dem Sänger, hier den Tactstrichen keine andere

Bedeutung zu geben als der eines Geländers für das Auge. Ein anderer Rath betreffs des überaus duftigen und reizvollen Notturno's „Laßt mich ruhen, laßt mich träumen" (das erste Stück des Heftes) wäre vielleicht ebenfalls nicht überflüssig. Wie der kundige Leser bald merken wird, tritt in der Clavier- wie in der Singstimme häufig eine Zwei- und Dreitheiligkeit des Tactes ein. Vorgezeichnet ist zwar $^6/_8$: doch in Tact 5—7 von Anfang hat man bereits unmerklich in die $^3/_4$ Bewegung überzugehen, die, nach einer kurzen Restauration der legitimen, auf Seite 2 wieder ausschließlich die Oberhand gewinnt. Es ist unnöthig, den rhythmischen Wechsel in seinen weiteren Stadien zu dociren: wer nicht Anfangs die vom Componisten beabsichtigte Stimmung in sich aufzunehmen und seine geistvolle Declamation sich plausibel zu machen vermag, schlage lieber einige Blätter um, und Nr. 4 auf: „Mein Lied" betitelt, ein überaus wohlgefälliges und zierliches Stück, bei dem der Componist aber von der Erinnerung an seine französische Romanzenzeit inspirirt gewesen sein mag. Minder zahlreiche Bewunderer wird das darauf folgende Lied finden; wer jedoch einmal Geschmack dafür gewonnen, dem wird es nicht mehr aus dem Sinn kommen, sondern zum Gegenstande chronischer Schwärmerei werden, wie es Referenten damit ergangen ist. Diese zu rechtfertigen würde er sich mit Vergnügen anheischig machen, wenn die Ausführung nicht einen Mißbrauch von der Gastlichkeit des Raumes dieser Blätter impliciren würde. Die Intelligenz der Kunstverständigen, an deren Theilnahme für den Componisten wir appelliren, wird zweifelsohne an der Quelle selbst, besser, als es der Beschreibung durch die gewandteste Feder gelingen möchte, Einblick in die reichen Schönheiten eines Werkes gewinnen, das hoch über den Tageserscheinungen steht und deßhalb eine ausnahmsweise Beachtung verdient. Wir glauben nicht zu weit zu gehen, wenn wir, wie oben ausgesprochen, die Bürgschaft einer solchen in jenen Kreisen erblicken, die durch ihren Verkehr mit Schubert, Schumann und Franz sich als musikalische Aristokratie constituirt haben.

Die thätige Verlagshandlung hat sich durch die Veröffentlichung Anspruch auf Dank erworben. Wir unsererseits hätten ihr

solchen gern in einer Revision der Correctur gezollt; verschiedene störende Stichfehler sind leider unberichtigt geblieben.

H. v. B.

Ferdinand Hiller.

Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Fis moll. Op. 69. Hamburg, bei A. Cranz.

[Neue Berliner Musikzeitung. Fünfzehnter Jahrg., Nr. 45, den 6. Nov. 1861.]

Nach den letzten Claviersonaten des vielseitig thätigen und geschickten Componisten hat uns das vorliegende größere Werk angenehm überrascht. Frau Szarvady-Claus,[1] der dasselbe zugeeignet ist, hat auf ihrer vorjährigen Kunstreise in Deutschland in verschiedenen Städten damit „Furore gemacht". Wir gönnen dem mit seinen tüchtigen Arbeiten eigentlich in keinem Gebiete, was den Erfolg betrifft, glücklichen Autor gern, daß einmal ein Opus von ihm sich einer gewissen „vogue" erfreue. Täuschen wir uns nicht, so möchte dieses Opus 69 dazu auserkoren sein. Gar viele active Pianisten könnten wir nennen, die gerade dieses Concert hätten schreiben mögen, es aber eingedenk des Rossini'schen Wortes „il est si aisé de ne pas écrire d'opéra" unterlassen haben. Dieses Concert entspricht so vollkommen den Anforderungen, welche der Vorstand und das Publikum gewisser deutscher Concertinstitute an ein neues Clavierconcert zu erheben pflegen! Es schließt sich in Form und Inhalt treu den Mendelssohn'schen an, theilt deren Vorzüge und deren für idealere Ansprüche abgelebte Einseitigkeiten. Letztere hervorzuheben unterlassen wir, da wir zu allgemeine Fragen dabei in den Kreis der Besprechung zu ziehen haben würden. Ebenso enthalten wir uns, überzeugt, daß es von anderer Seite zur Genüge geschehen wird, der Lobesspenden über die Gediegenheit der Form und die Nicht-Ungewöhnlichkeit der Modulation u. s. w. Dagegen erkennen wir gern als einen besonderen Vorzug an: die Concision und Gedrängtheit der ein-

[1] Vergl. Brief v. 7. März 1854, Bd. II, S. 184 u. 186.

zelnen Sätze, welche dem Gesammteindruck sehr zu Gute kommt, und — wenn auch aus der Noth keine Tugend gemacht werden soll, darf doch die weise Oekonomie gerühmt werden, welche darauf verzichtet, aus wenig ausgiebigen Motiven mehr Noten zu pressen, als dieselben Saft haben.

Wohlthuend berührt auch die Abwesenheit jener bombastischen Orchestertutti, die seit Mendelssohn, der auch hier als Säuberer gewirkt hat, verpönt sein müßten. Schon die ersten Tacte führen uns „in medias res", mitten in den Dialog, das Duell zwischen dem Solisten und dem Orchesterkörper hinein. Jener Dialog, jenes Duell wird auch im ganzen Verlaufe vortrefflich durchgeführt; die Instrumentirung ist sehr brillant und effectvoll, dabei nie erdrückend für das Clavier. Weniger entzückt sind wir von dem Parte des Letzteren, einzeln betrachtet. Da wird außerordentlich wenig Neues geboten, da quillt unglaublich wenig Erfindung. Nicht daß Alles nicht ebenso handgerecht wie ohrgefällig gesetzt sei (Einzelnes wäre auszunehmen, wie die „Bravourpassage", welche auf der letzten Zeile von Seite 10 anhebt, und der es an jeder Sonoritätsbedingung mangelt); nicht daß Spieler, ungeübtere namentlich, nicht hinreichenden instructiven wie anregenden Stoff darin fänden — aber man vergleiche einmal das viel zu wenig geschätzte Henselt'sche Concert, das vierte Litolff'sche selbst, mit dem vorliegenden — anderer neuer bedeutender Erscheinungen zu geschweigen — so wird man uns zugeben, daß es sich der Autor, der doch selbst Virtuose ist, in clavieristischer Beziehung allzu bequem gemacht hat. Wie schöpferisch, auf die Virtuosität Bedacht nehmend, verfuhr selbst seiner Zeit ein Beethoven!

Der beste Theil des Werkes ist jedenfalls das Rondo, das einen recht frischen Zug hat, nach einem sehr geschickten Durchführungssatze auch einmal einen recht schwungvollen, markigen Wiedereintritt des Hauptthemas bringt (S. 33), ferner sehr feurig abschließt, so daß man sich den etwas ordinären Charakter des zweiten Motivs ohne viel Widerstreben gefallen läßt. Wird letzterer doch einen sehr wesentlichen Factor für das Wohlgefallen der „classischen" Zuhörer abgeben! Dem Finale steht an Werth zunächst das „Andante espressivo", ein Stück, das hübsch instrumentirt ist, hübsch

gespielt und dann auch warm applaudirt werden kann. Der kurze recitativische Zwischensatz, welcher das Stück mit dem vorigen verbindend einleitet, ist aber etwas gar zu wörtlich von Mendelssohn abgeschrieben, nur daß dieser Meister in seinen beiden Concerten dem bei ihm originaleren Einfall etwas mehr Schliff gegeben hat. An der Hauptmelodie des Andante ist ferner zu rügen die Steifheit, welche die symmetrische rhythmische Structur der beiden ersten Tactpaare bewirkt; die nächsten vier Tacte haben übrigens bessere Façon. Das Stück nimmt sich, wie gesagt, im Ganzen nicht übel aus; der poetische Duft, welchen man den Mendelssohn'schen Concertandante's nachrühmt, fehlt ihm jedoch: man wird häufig an das Adagio einer prima ballerina erinnert, mit ihren Fußspitzen-Seufzern, und den pausenfüllenden Entrechat's des begleitenden Pedal-Tenors.

Der erste Satz ist der schwächste, doch legt auch er überall Zeugniß ab von der trefflichen Mache des Autors und wird nie geradezu langweilig. Somit stellt sich das Totalurtheil über das Werk als ein günstiges heraus. Wir empfehlen es als ein dankbares „neues" Clavierstück allen Pianisten, die über eine nur mäßige Technik verfügen, ebenso den Conservatoriumslehrern als eine nützliche und ungefährliche Novität. Es gehört zu den hervorragenderen Erscheinungen der Gegenwarts- oder besser Tages-musik. — Hans von Bülow.

Cornelius Gurlitt.[1]

Victoria-Ouvertüre für großes Orchester. Op. 21. Partitur. Hamburg, bei A. Cranz.

[Neue Berliner Musikzeitung. Fünfzehnter Jahrg., Nr. 45, den 6. Nov. 1861.]

Ein recht brauchbares, volksthümlich gehaltenes, fließendes und frisches Orchesterstück. Woher der Name: Victoria-Ouvertüre, wissen wir nicht zu enträthseln. Ob das festhymnenartige Maestoso $^2/_3$ auf Seite 45 ein Volkslied und als solches irgendwie mit dem

[1] Geb. 10. Februar 1820 in Altona, gest. daselbst 17. Juni 1901.

Titel zusammenhängt, können wir ebenfalls nicht sagen. Jedenfalls ist der Grundzug des Ganzen ein festlicher, jubelnd populärer. Ziemlich rauschend instrumentirt, dürfte sich das Stück, namentlich im Freien, gut ausnehmen. Es enthält gute, kerngesunde, zuweilen für unseren Geschmack etwas allzu natürliche Musik, gegen die wir aber nur an solchen Stellen, wo wir, um Richard Wagner's historischen Ausdruck zu gebrauchen, reine Tafelmusik und zwar ganz deutlich Seidel- und Tellergeklapper zu hören glauben, protestiren wollen. Formell haben Cherubini's Ouvertüren als Modell gedient; Cherubini's Witz und Feinheit spuken aber nicht darin, würden auch wenig hineingepaßt haben, da ein entschieden derbes Gepräge beabsichtigt worden zu sein scheint. Nur das zweite, leider etwas kurzathmige Motiv (Seite 17) hat einen Anflug von liebenswürdiger Zierlichkeit; diese kleine interessante Bläße weicht aber bald der herrschenden Rothwangigkeit des Uebrigen. Von der Einleitung sowohl, wie dem Durchführungssatze ist wenig Erhebliches zu melden; doch ist die Rückkehr in das eigentliche Allegrothema ganz anmuthig vorbereitet (S. 28 u. 29), wobei eine kleine Verlängerung oder Verzögerung (Tact 2 auf S. 29) übrigens am Platze gewesen wäre. Die Schlußsteigerung, in der das bereits vorhin erwähnte Volkslied eintritt, das [nach] unserer Meinung eine allzu einsame Stellung einnimmt, — nirgends wird nur ein Fragment desselben im Verlaufe des Stückes auch noch so leise angedeutet — ist wirkungsvoll zugegipfelt. Factur und Instrumentirung bekunden einen Musiker, der etwas Ordentliches gelernt hat. Warum die Ventiltrompeten sich so häufig in der Tiefe bewegen, ist uns namentlich gleich im Anfang (Seite 6 Maestoso) aufgefallen, ohne daß wir einen Grund dafür erblicken. Die Würze der Schlaginstrumente hätte ferner ohne Nachtheil, vielmehr mit Vortheil, zugethan werden können: ein intelligenter Gebrauch derselben vermag eine große rhythmische Belebung für derartige Stücke zu erzielen. Die Ouvertüre kann, da sie leicht ausführbar ist, allen Concert- und Theatercapellen empfohlen werden, die Vielerlei bringen und darunter häufig viel werthlose Stücke.

Das zugleich erschienene vierhändige Arrangement ist sehr zweckmäßig ausgefallen und [es] zeichnen sich ferner Partitur und

Clavierauszug auch durch ein wohlanständiges Aeußere aus, das sonst im Hamburger Verlag nicht immer angetroffen wird.

Hans von Bülow.

Ernst Haberbier.[1]

Études-Poésies, 24 Pièces caractéristiques. Op. 53. Hamburg, A. Cranz. III Cahiers.

[Neue Berliner Musikzeitung. 15. Jahrg., Nr. 48, 27. Nov. 1861.]

Mit geringer Neugier sind wir an die Durchsicht der Haberbier'schen Clavierwerke gegangen, aber mit steigender Theilnahme und endlich mit uneingeschränkter Befriedigung haben wir dieselben kennen, was hier so viel heißt als schätzen, gelernt. Seit geraumer Zeit ist uns in der sogenannten Salonmusik keine Novität begegnet, die den Stempel eines so ächt distinguirten Talentes, eines so ächt künstlerischen Fleißes trüge. Das Genre, welches Herr Haberbier cultivirt, ist kein „großes"; eine solche Vollendung aber, wie sie dieser Componist seinen lyrischen Stücken zu verleihen gewußt hat, ist in jedem Genre ebenso schwer zu erreichen, als sie selten erlangt wird. Die vorliegenden 24 Etüden insbesondere reihen sich dem Besten, ja dem auserwählt Besten an, was zwei Claviercomponisten vom löblichsten Rufe, was Adolph Henselt einerseits und Stephen Heller andererseits in dieser Gattung producirt haben.

Es wäre zu weit gegangen, Herrn Haberbier als ein Originalgenie, als einen „Messias" (es existiren deren ja so viele!) der Salonmusik zu proclamiren; vielmehr ist derselbe ein Eklektiker im guten Wortsinne, und die eben erwähnten Celebritäten der Clavierliteratur wären vielleicht gerade als die Muster zu bezeichnen, denen sich Herr Haberbier in seinen Arbeiten angeschlossen hat, mit denen er eine gewisse musikalische Verwandtschaft offenbart. Nur sei hierbei gleich bemerkt, daß Herr H., was die Ansprüche an Technik betrifft, weit humaner als Henselt schreibt, hingegen in

[1] Geb. 5. Okt. 1813 zu Königsberg, gest. 12. März 1869 in Bergen (Norwegen).

melodischer Erfindung sowohl als in sorgfältiger Feile Stephen Heller, namentlich in dessen letzten Erzeugnissen, um ein Bedeutendes überragt. Wir stehen nicht an, den Clavierſatz des Herrn Haberbier als einen ganz meister- und musterhaften zu bezeichnen und ihn nächst dem Franz Liszt's und in vieler Hinsicht auch Joachim Raff's als ein für Claviercomponisten des eingehendsten Studiums würdiges Vorbild zu empfehlen. Ueberall finden wir die gründlichste Kenntniß der Klangfähigkeiten des Instrumentes, wie sie nur ein dasselbe beherrschender, in alle seine eigenthümlichen Geheimnisse eingeweihter Virtuos von Geist inne zu haben vermag, — vereint mit der sinnreichsten Fähigkeit, die dem Clavier durch seine größten Meister neuerer Zeit zugeführten Errungenschaften wiederum zu neuen, interessanten Combinationen zu verwerthen. Von dieser Fähigkeit legt auch jede der 24 Etüden ein glänzend sprechendes Zeugnis ab, und nicht ohne aufrichtige Bewunderung wird der Sachverständige die Hefte aus der Hand legen, mit dem Referenten ausrufend: „Das Talent ist der Fleiß". So leicht, zierlich und natürlich die Stücke erscheinen, der competente Beurtheiler wird, und zum Theil gerade aus diesem Resultate, den Aufwand von Mühe und Sorgfalt ermessen können, welcher zu ihrer Hervorbringung erforderlich war. Herr Haberbier hat sicherlich sehr lange daran gearbeitet: er hat eben so lange gesucht, bis er fand, was nicht gesucht war, und dabei doch nicht gewöhnlich. Die Kaste der Sonatenfabrikanten nach classischem Recept wird vielleicht mit einer vornehmen Geringschätzung auf diese „Bagatellen" herabsehen: das hindert nicht, daß z. B. ein gutes Feuilleton größeren Werth beanspruchen darf, als ein schlechtes Epos. Uebrigens handhabt Herr Haberbier auch breitere Formen, wie das Scherzo Op. 50 zeigt, mit gleicher Gewandtheit und Eleganz. Kann dieses ebengenannte Stück auch an innerem Gehalt mit den Chopin'schen Scherzi nicht concurriren, steht es an Originalität hinter dem Raff'schen Scherzo Op. 74 zurück, so erhebt es sein anmuthiger Charakter, seine glatte und saubere Factur und die wirkungsvolle, praktische Satzweise über viele andere derartige moderne Producte. Auch der Saltarella, Op. 54, lassen sich dieselben hervorragenden Qualitäten nachrühmen. Nach den allzube-

liebt gewordenen Saltarellen von Döhler und Heller wird dieses Stück dem Spieler und Lehrer eine recht willkommene Erfrischung bieten. Es ist eine treffliche Studie für das gebundene Spiel und durch die Neuheit seiner Passagen von fesselnder Unterhaltung. Zieht man übrigens die zahlreichen, immer ausgedruckten Wiederholungen ab, so ist die Saltarella freilich mehr unter jene Nippsachen zu rechnen, in denen geradezu Vollendetes zu leisten als Herrn Haberbier's Specialität bezeichnet werden muß. Deßhalb wollen wir auf seine Études-poésies zurückkommen und bei diesen noch einen Augenblick verweilen. Der Gesammttitel derselben wird Niemandem, der ihre Bekanntschaft gemacht hat, als ein anmaßungsvoller erscheinen. Wir haben schon von der frischen, melodischen Erfindung gesprochen, die sie auszeichnet: ist deren Wohlgefälligkeit dem Referenten auch nicht überall ganz sympathisch, so mag er ihr doch ebensowenig poetischen Duft als charakteristischen Ausdruck absprechen. Für letzteren sind die gegebenen einzelnen Ueberschriften ganz passend gewählt: man findet unter denselben keine jener abscheulichen Bonbon-Devisen, welche für den schalen Zucker der musikalischen Modeconditoren allerdings am Platze sein mögen. Dem Herrn Verleger, da er nun doch einmal der Unart des Dilettantenvölkchens Rechnung trägt, französische Ueberschriften auch da, wo im Deutschen ein ganz entsprechender und geschmackvoller Ausdruck zu finden wäre, vorzuziehen, möchten wir jedoch den guten Rath ertheilen, sich einen Corrector anzuschaffen, welcher der Rechtschreibungselemente in der französischen Sprache etwas mächtiger ist, als derjenige, dem er die Revision der „Études-poésies" anvertraut hat. Dies ist aber auch die einzige Ausstellung, die wir dem Aeußeren der Publication zu machen hätten, welches im Uebrigen ein ganz besonderes Lob verdient. Was sich namentlich als erfreulich darin hervorzuheben darbietet, ist die bis in das kleinste Detail sich erstreckende Sorgfalt in der Nüancirung, Phrasirung und Applicaturbezeichnung: das ist nun allerdings ein Verdienst des Autors, aber eine so klare Veranschaulichung seiner Intentionen, wie derselbe hier gefunden, darf der Nachahmung empfohlen werden.

Die Form fast sämmtlicher Stücke ist die des Liedes, theils des

strophischen, theils des aus einem Hauptsatze bestehenden, welcher sich nach einem sog. Alternativo wiederholt und bisweilen eine kurze Coda anknüpft. Der Aufbau der Melodien ist somit ein höchst einfacher: dennoch wird reiche Abwechselung gewährt. Wir heben aus dem ersten Hefte als besonders werthvoll hervor Nr. 1 „Prélude", Nr. 4 „Mauvaise humeur", Nr. 6 „L'heure qui s'envole" und Nr. 8, den recht schönen und eigenthümlichen „Chant du barde". Fast jedes dieser Stücke verbindet übrigens das Nützliche mit dem Angenehmen. In jedem erhält der lernbegierige Schüler Gelegenheit zu einer heilsamen Fingergymnastik, die elastisch kräftigt ohne bis zur Ermüdung abzuspannen. In diesem Betracht machen wir auch auf Nr. 5 „Sérénade" linkische linke Hände aufmerksam. Aus dem zweiten Hefte signalisiren wir zuvörderst das anmuthige „Scherzino" (Nr. 10), die beiden „Impromptus" (Nr. 13 und 14) und die überaus reizvolle „Chanson sans paroles" Nr. 15. Die „Toccata" hat auch ihre gute Seite, ist uns aber ein wenig zu stark Charles Mayerisch, womit übrigens nichts Kränkendes gegen diesen in seiner Art ganz verdienstvollen Claviercomponisten gesagt sein soll. Eines besonderen Vorzugs dieser Études-poésies vor anderen Studien sei an dieser Stelle ferner gedacht: die sorgfältige, saubere Ausarbeitung der Mittelstimmen und der Bässe, welchen auch bei schlichterer Begleitung eine besondere rhythmische Würze ertheilt wird.

Das dritte Heft reiht sich den vorhergehenden würdig an, übertrifft sie vielleicht noch an Interesse. Mit Ausnahme der etwas flachen „Romance" (Nr. 17) und des ziemlich mageren „Capriccietto" (Nr. 21) haben sämmtliche Nummern unsern Beifall. Ein sehr schönes Lied ist „La fileuse éplorée", trefflich sind die zwei Studien für das aus dem Ineinandergreifen beider Hände gebildete Tremolo und die nächstfolgende für Doppelgriffe, sehr liebenswürdig das „Étude-Impromptu", das sich Hommage à Chopin taufen ließe, weil es ein würdigeres abgeben würde, als manch' anderes so betiteltes Stück. Nr. 23 „Angoisses" mit seiner synkopirten Begleitung ist recht originell erfunden, und eignet sich vorzüglich zu dem Scherz, berühmte „Blattspieler" auf's Glatteis zu führen. Wir wetten, daß unter Zehnen kaum Einer im ersten

Augenblick sich frei von Verblüffung erhalten wird. Das Schlußstück „Herbstnacht", ein melancholisches, rauh-trübes Gedicht, zeigt den Componisten und sein musikalisches Können noch einmal im besten Lichte.

Wenn wir dem Leser etwas zu weitläufig geworden sein sollten, so ist unsere Rechtfertigung die, daß Herr Haberbier in der Clavierliteratur der Gegenwart noch nicht die ihm zukommende Stelle einnimmt. Es ist im Interesse eines guten Geschmackes sowohl, wie der Förderung eines den Ansprüchen der Zeit entsprechenden Clavierspiels zu wünschen, daß seine praktischen werthvollen Arbeiten die der seichten oder bereits „ausgeschriebenen" Salon-Componisten verdrängen und ersetzen mögen. Deßhalb ersuchen wir speciell die Herren Clavierlehrer von unserer Empfehlung Notiz zu nehmen: sie sind die natürlichen Vermittler zwischen Künstler und Publikum. So lange sie ihre Pflichten nicht erfüllen, indem sie ihren Beruf durch eine plan- und sinnvolle Geschmackserziehung ihrer Schüler zu adeln suchen, sind alle Klagen und Vorwürfe gegen die Herren Verleger — als „Geschmacksverderber" — ungeziemend und als ungegründet abzuweisen. Die Salonmusik ist ein Bedürfniß, und hat als solches ihre Berechtigung: es handelt sich nur darum, auch in ihr das Löblichere zu fördern und hierdurch das Verwerfliche unschädlich zu machen.

Hans von Bülow.

Hans von Bülow.

Ausgewählte Schriften.

1850—1892.

Zweite, vermehrte Auflage.

2. Abteilung.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1911.

Copyright 1911
by Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Max Seifriz.[1]

Acht Gesänge für Männerchor. Op. 3, Heft 1 u. 2.
Verlag von Leuckart, Breslau.

Acht Hebräische Melodien von Lord Byron (deutsch von A. Böttger) für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Op. 4, Heft 1 u. 2.
Verlag von Jul. Schuberth, Leipzig u. New-York.

[Neue Berliner Musikzeitung. Jahrg. 17, Nr. 36 u. 37, den 2. u. 9. Sept. 1863.]

Die vorliegenden, ebenso inhaltsvollen als umfangreichen Werke erheben und befriedigen künstlerische Ansprüche, die weder zu den alltäglichen noch zu den eintägigen gehören. Aus mehreren Gründen dürfte eine eingehende Würdigung derselben geboten sein. Einmal erscheint der Componist der Opuszahl nach dem größeren Publikum als ein Debütant und könnte leicht jener abweisenden Gleichgültigkeit verfallen, welche in unserer hyperproductiven Zeit Debütanten gegenüber an der Tagesordnung ist. Unter allen Lynchjustizen, bei denen bekanntlich mehr von Lynch als von Justiz die Rede ist, ist

[1] Max Seifriz, (1827—1885), Violinist und Dirigent. Seit 1854 Hofkapellmeister des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen zu Löwenberg bis zu dessen Tode 1869. In dieser Stellung und begünstigt durch die Geschmacksrichtung des Fürsten hat S. durch sorgfältig vorbereitete Aufführungen für die Verbreitung und Würdigung der Werke von Hector Berlioz so viel getan, wie es zu jener Zeit außer von ihm nur noch von Liszt geschah. Berlioz widmet ihm in seinen Schriften Worte warmer Anerkennung und Dankbarkeit. Vergl. »Mémoires de Hector Berlioz« (1878) Vol. II, p. 385—86. Ausführlicheres über S. und seinen Wirkungskreis im Oktoberheft 1906 der „Neuen Rundschau" in dreißig Briefen Hans von Bülows an Max Seifriz, mitgeteilt von Marie von Bülow.

aber die des Ignorirens, resp. Todtschweigens von Kunsterzeugnissen die empörendste dem Resultate nach, wie die bequemste und scheinbar unagressivste für die „unverantwortliche" Ausüberschaft. Sodann herrscht gegen die Gattung, welcher die zu beurtheilenden Werke angehören, seit Geraumem ein angewohntes Mißtrauen, dessen theilweise Berechtigung bei dem gebildeten Musiker nicht in Zweifel zu ziehen ist. Mit Männergesangs-Compositionen debütiren, ist eine Variante auf „in Bethlehem geboren werden".

Wir beeilen uns, den Leser darüber aufzuklären, daß er es hier nicht mit einem Anfänger, nicht mit sogenannten Erstlingswerken zu thun hat. Weniger deßhalb, weil der Componist bereits in den größesten Gebieten werthvolle Schöpfungen geliefert hat — wie seine Ouvertüre und zur Handlung gehörige Musik zu Schiller's „Jungfrau von Orleans" (deren Partitur in Leipzig bei Kahnt erschienen ist) und ferner eine dramatische Cantate „Ariadne auf Naxos", eine Art Concertoper, wie deren bei der steigenden Depravation unserer Theaterverhältnisse vermuthlich häufiger entstehen werden — als vielmehr, weil sein Styl durchweg von einer Reife und Sicherheit zeugt, die auf eine Befolgung der Horazischen Regel, auf Beobachtung einer Zurückhaltung vor der Oeffentlichkeit schließen läßt, in welcher die wahre künstlerische Bescheidenheit, die auf Selbstachtung gegründete, sich kundgibt. Die Verdienste des Herrn Max Seifriz als praktischer Musiker sind hinlänglich bekannt: man weiß, daß er seit Jahren an der Spitze der Leistungen vielleicht des ausgezeichnetsten Concert-Instituts in Deutschland thätig wirkt; man weiß, daß die Hofcapelle des Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen im schlesischen Löwenberg unter seiner geistvollen Leitung jährlich 26 Concerte zu Stande bringt, in denen das Bedeutende und Werthvolle aller Epochen der Instrumentalmusik zur würdigsten Ausführung gelangt. Wer das Glück gehabt hat, ihn in diesem Berufe wirken zu sehen, weiß ferner, daß er als Künstler auf der Höhe allseitiger, geklärtester musikalischer Bildung steht, und in solcher Höhe der Bildung, die ihrem Wesen nach eine kritische ist, liegt für einen Componisten der Gegenwart hauptsächlich der Grund und die Verpflichtung, mit seinen Publikationen sparsam und bedacht vorzugehen.

Man wird uns wohl nicht mißverstehen, wenn wir hier den Scherz eines Freundes einschalten, der uns neulich mit der befremdlichen Behauptung überraschte, ein gewisser „hoher Herr" sei plötzlich musikalisch, wirklich musikalisch geworden, und auf die Frage „wie das?" erwiderte: „er componire keine Opern mehr!" Es liegt eine entschiedene Wahrheit darin. Die Fruchtbarkeit gewisser Componisten heutzutage ist nur ein Bekenntniß ihres Bildungsmangels, ihrer Kritiklosigkeit. Die gesammte sogenannte Capellmeistermusik exemplificirt diesen Satz. Der Capellmeister Max Seifriz, dessen praktische Thätigkeit den Wunsch rege macht, seine ehrenwerthen Herren Collegen möchten zeitweilig einmal bei ihm in die Schule gehen, zeichnet sich vor diesen nun auch besonders dadurch aus, daß er keine Capellmeistermusik schreibt, sondern Componistenmusik, und eine solche läßt sich eben nicht in „Achtung gebietenden" Quantitäten auf den überfüllten Markt bringen. Dafür zählt oder vielmehr wiegt ein einziges Werk von seines Gleichen aber bedeutend mehr, als die Dutzend Früchte des eher ameisen- als bienenartigen Fleißes, mit welchen z. B. ein Ferdinand Hiller seine Welt alljährlich beglückt.

Möglich, daß die ausgesprochene Ansicht dahin gedeutet wird, als unternähmen wir eine Apologie der stillen geheimen Componisten im Gegensatz zu den lauten, wirklichen, als erklärten wir, anknüpfend an das Wort Rossini's: „il est si aisé de ne pas écrire d'opéra", das Unterlassen des Componirens für eine der glänzendsten Proben musikalischer Bildung. So weit gehen wir nun allerdings nicht. Wir befehden aber sehr entschieden die Täuschung, resp. die Heuchelei, daß bei einigermaßen klarem Zeitbewußtsein jene Harmlosigkeit und Naivetät des musikalischen Schaffens, die vor etwa 50 Jahren stattfand, auch heute noch für möglich zu halten sei.

Der göttliche, geniale Tonspiel-Trieb eines Mozart und Haydn ist bei dem im geschichtlichen Verlaufe erfolgten Einlenken der Musik in eine dichterisch-philosophische Richtung zu einem Anachronismus geworden. Bei unseren Mock-Mozarts und Haydns nennen wir ihn füglich einen animalischen, philisterhaften. Selbst die Bezeichnung „Trieb" ist für ihn eine uneigentliche oder doch niedrigere geworden. Er erzeugt heutzutage nur — Copisten. Und da darf

man denn doch wohl schwanken, ob „ein schlechtes Original mittelmäßigen Copien nicht vorzuziehen sei".

Wir lassen diese Parenthese im Stich, um zu Herrn Seifriz zurückzukehren, der weder ein mittelmäßiges Original, noch ein guter Copist ist, sondern ein Ritter der Liszt'schen Devise: „non multa, sed multum" und ein Künstler, der, wie gesagt, in seinen Productionen von einem reifen, klaren Zeitbewußtsein getragen wird. Hiermit ist schon angedeutet, daß wir ihn in die Zahl der Tondichter, nicht der Tonsetzer, einreihen. Die beiden Werke, deren Besprechung wir nun in Angriff nehmen wollen, tragen deutlich den Stempel, daß nicht reflectirter Wille, d. h. grundlose Willkür ihr Entstehen dictirt hat, sondern dichterische Stimmung, die zur Ausarbeitung eines ihr entsprechenden kunstgemäßen Ausdrucks drängte. Die unmittelbare, zündende Wirkung, welche die Aufführung derselben begleiten muß, das für jeden Musiker durch anziehende Befriedigung lohnende Studium der Partitur wird unser Urtheil beglaubigen. Und so erreicht der Componist — wenn man will, „im Kleinen" — das Höchste, was ästhetisch und technisch verlangt werden kann, den Gebildeten ein Gegenwartsmusiker, den Zurückgebliebenen vorläufig ein Zukunftsmusiker.

Beschäftigen wir uns zuerst mit den Männergesängen, mit Op. 3, und ersparen wir uns dabei die bei Recensionen von Werken dieses Genres üblichen Präludien über den verwahrlosten Zustand der dahin einschlagenden Literatur. Das ist wieder eine von den landläufigen Unwahrheiten, die zu entkräften der Hinweis auf das mannigfache Werthvolle genügt, was Männer wie Schubert, Schumann, Gade, in neuerer Zeit auch Franz Liszt, Lassen u. A. uns vermacht haben. Die Schuld des Verrufs dieses Gebietes liegt lediglich an dem ochlokratischen Gebahren der Männergesangvereine selbst, deren Reform nur dann bewerkstelligt werden kann, wenn die bisherigen Leiter dieser Vereine, zumeist musikalische Lumpen, wenn auch sonst höchst charmante Wirthshausvorsitzende, würdigeren Spitzen einmal Platz gemacht haben werden. Erwähnen wir hierbei gleich, daß Wien, wie in allen musikalischen Institutionen dem übrigen Deutschland vorangeschritten, auch auf diesem Felde die rühmlichste Ausnahme macht.

Es gebührt Herrn Seifriz also zunächst ein Dankesvotum, die gute Literatur des Männergesanges um ein Werk von wirklichem Kunstwerth bereichert zu haben. So selbstverständlich das eigentlich sein müßte, mag es doch als ungewöhnlich erfreulich erwähnt werden: die treffliche Wahl der Dichtungen ist zunächst ein hervorzuhebendes Verdienst. Arndt, Beck, Byron, Herwegh, Kinkel, Prutz, Roquette sind zu Mitarbeitern erwählt worden. Sie dürfen ihm für ihre musikalische Reproduction Dank wissen. Der Componist hat jeden seiner Vorwürfe mit gleicher Innigkeit, gleicher Treue erfaßt, und weder über dem Charakter des Gesammtbildes die Detail-Charakteristik verabsäumt, noch letztere jemals dem ersteren geopfert. Mit anderen Worten: er hat es verstanden, die lyrische mit der dramatischen Gerechtigkeit kunstvollendet zu vereinigen. Das Reiterlied von Herwegh, Nr. 1, bietet hierfür den ersten glänzenden Beleg. Das ist ein Stück von solch edler Volksthümlichkeit, von solcher Frische, daß es nur etwa mit den Weber'schen Compositionen aus Körner's „Leyer und Schwerdt" verglichen werden kann. Die Wirkung muß eine hinreißende sein und in jeder einzelnen Strophe durch die in Rücksicht auf den Text eingewebten Varianten — man sehe sich den humoristischen Schluß der dritten und den bei größter Einfachheit so dramatisch spannenden Anfang der vierten an — von neuem Reize. Die Polyrhythmik, deren sich der Componist mit vielem Geschick und Glück auch in Nr. 3 des ersten und Nr. 2 des zweiten Heftes bedient, offenbart dabei schlagend ihre echt musikalische Gewalt, indem sie zugleich der Declamation jenes pulsirende Leben leiht, das die Poesie sich nur von ihrer Schwester erborgen kann. Auch das Unisono für den ersten Vers ist sehr zu billigen. Wem die Anwendung desselben in allen vier Liedern des ersten Heftes „manierirt" erscheinen sollte, den machen wir darauf aufmerksam, daß der Componist sich seiner im zweiten Hefte gar nicht bedient und durch eine Vertheilung der Nummern die Frequenz für krittelnde Flachköpfe unscheinbar geworden wäre. Bei dieser Gelegenheit möchten wir aber eine andere Frage an den Componisten richten: warum er nie über die Vierstimmigkeit hinausgeht? Sollte er sich grundsätzlich diese „Ausschreitung" versagen, so möchten wir ihm — und unseren Lesern gleichzeitig — zur Entkräftung eines

nur der papiernen, der Augen-Musik zu Gute kommenden Princips einen sehr beherzigenswerthen Aufsatz unseres verewigten Freundes Theodor Uhlig empfehlen, der in der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik", Jahrgang 1851 Nr. 6 enthalten ist und dies Capitel gründlich discutirt. Vielleicht bekehrt das beredte Wort zu Gunsten der Voll- und Freistimmigkeit manchen Componisten, dem es für die Zukunft jene mühsamen Kreuz- nnd Winkelzüge in der Stimmführung erspart, die er selbst für ein „pis aller" halten muß, und an denen er keine Freude und Befriedigung haben kann.

In den hebräischen Melodien zeigt sich das schöpferische Talent des Componisten in einer vielleicht nicht so allgemein „ansprechenden" Weise, wie in seinen Männerchören, dagegen z. B. für Schreiber dieser Zeilen in noch eigenthümlicherem, poetisch bedeutungsvollerem Lichte. Wir wollen hiermit nicht sagen, daß sie keiner großen Verbreitung fähig wären, aber das Erforderniß eines hingebenden Einlebens in den Styl derselben wird dieselbe zunächst etwas erschweren. Zum Glück sind die Leiter unserer „gemischten Chorvereine" meistentheils vornehmere Musiker als die Dirigenten der Männergesangsgesellschaften. Der weibliche Theil der Mitglieder pflegt gewöhnlich mit größerem Ernst und Eifer bei der Sache zu sein, als das starke Geschlecht. Zudem recrutirt er sich großentheils aus Damen, die zu hebräischen Melodien in einer gewissen Wahl(?)-Verwandtschaft stehen, und vor dem Dichter Byron pflegen die heutigen Gebildeten gebührenden Respekt zu haben: mögen diese Umstände dem schönen, der Dichtung so würdigen Werke des Componisten zu Hülfe kommen. Freilich bedarf es zu seinem Verständniß zunächst einer mehr als oberflächlichen, ja sogar vertrauten Bekanntschaft mit dem Dichter, aus dessen Wunderbronnen der Componist seine Phantasie gelezt hat. Die „hebräischen Melodien" stammen aus dem Jahre 1815 und waren gewissermaßen selbst Compositionen in Worten auf Lieder, die bei dem Gottesdienste der Juden gesungen zu werden pflegten, Lieder mündlicher Tradition. Zwei jüdische Musiker in London, Graham und Nathan, zeichneten diese Lieder auf und ersuchten Lord Byron, ihnen eine nationale Poesie dazu zu schaffen. Wir wissen nicht, ob diese ursprüngliche Musik Herrn Seifriz zu Augen gekommen ist und er ihnen dasjenige höchst eigenthümliche

Colorit entnommen hat, das uns in seinem Werke frappirt. Wir zweifeln daran und nehmen eher an, daß dieses Colorit, das uns, ohne daß wir uns rationelle Rechenschaft darüber ablegen können, als ein wahrhaft alttestamentarisches einleuchten will, als ein Product seiner Gemüthsvertiefung in den Gegenstand zu betrachten sei. Dergleichen ist etwas Seltenes, aber doch nicht Einziges. Wir erinnern an die wundervollen persischen Lieder von Rubinstein, deren origineller Charakter ebenfalls dem Hirne des Musikers entsprossen ist und, wenn dies nicht allzu subjectiv erschiene, möchten wir von dem Eindrucke sprechen, den das Finale der A dur-Symphonie von Beethoven jederzeit auf uns übt, dem Eindrucke eines Nationaltanzes, bei welchem die Nation, der er zuzuschreiben wäre, lediglich eine vom Meister erträumte ist. Genug — Herr Seifriz hat einen für uns überzeugenden, plastischen Ton in seinen Gesängen getroffen, im Bilden des Schönen die Wahrheit berührt. Beweisen können wir das allerdings nicht — der Componist scheint es uns selbst bereits bewiesen zu haben. „Ein ächtes Kunstwerk soll wie ein gesundes Naturproduct aus sich selbst beurtheilt werden" sagt Altvater Goethe, leider immer noch mit zu wenig Echo. ∴ Hans von Bülow.

Friedrich Kiel[1].

Erwiderung auf die Recension von Fr. Kiel's Variationen und Fuge Op. 17 in Nr. 2 der „N. Z. f. M." vom 10. Juli d. J.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 59, Nr. 12, den 18. Sept. 1863.]

Eine kunstwissenschaftliche Zeitung ist kein Moniteur: sie hat keine Decrete zu verkünden, die gesetzliche Kraft beanspruchen und

[1] Geb. 7. Okt. 1821 zu Puderbach bei Siegen, gest. 14. Sept. 1885 in Berlin. Hauptwerke: Requiem Op. 20, zweites Requiem Op. 80, eine Missa solemnis und das Oratorium „Christus". — Im Laufe des Jahres 1863 berichtet die „N. Z. f. M." über ein Concert in Leipzig, in welchem Bülow das hier besprochene Werk zu Gehör gebracht: „Kein Beweis ist jemals schlagender und vollständiger geführt worden, als ihn der Vortrag dieses Meisters auf dem Pianoforte lieferte." — Am letzten Klavierabend, den Bülow gegeben (Berlin, 4. Okt. 1892) stand Op. 17 von Kiel an der Spitze des Programms.

außerhalb aller Discussion stehen. Im Gegentheil, sie ist berufen, Debatten anzuregen, aus deren Reibung die Wahrheit gleich dem Funken hervorspringen könne. Namentlich dürfte dies im kunstrichterlichen Gebiete als ihre Aufgabe zu bezeichnen sein. Hier muß es verschiedene Instanzen geben: Der productive Künstler muß appelliren können „a critico male informato ad melius informandum". Das pflegt nun ein wahrer Künstler selten zu thun: seine Leistungen bleiben, das, was über dieselben gedruckt wird, vergilbt, und somit tröstet er sich über widerfahrene Unbill und Härte, und gewöhnt sich schließlich daran, die „Presse" im Allgemeinen und Besonderen zu verachten, oder zu ignoriren.* Das muß aber, soweit möglich, verhindert werden. Die „Kunstpresse" ist zunächst zur Belehrung der consumirenden Menschheit vorhanden und darf nicht noch tiefer in der Achtung der Gebildeten sinken, als sie Dank der blöden Masse, welche die Kunstfeuilletons sämmtlicher politischen Zeitungen und außerdem die Mehrzahl der musikalischen Journale in Beschlag genommen hat, bereits gesunken ist. Die Folge würde sein, daß sie aufhörte, ein Mittel zur Erreichung ästhetischer Zwecke darzustellen, sich zum Selbstzweck erhebend, der unzweideutigsten Speculation anheimfiele und finaliter einem ähnlichen Geschicke entgegeneilte, wie die politische Presse, welcher über kurz oder lang schnödester Tod durch den Telegraphen droht.

Das Mittel nun der Debatte, der Discussion scheint mir

* Um leicht mögliche Mißverständnisse zu vermeiden, bemerken wir, daß der Hr. Verf. hier nicht von der wahren, der höheren Kritik spricht. Er versteht darunter die der Vergessenheit anheimfallenden Feuilleton-Recensionen der verschiedenen Blätter. Die Kritiken der Meister auf literarischem, musikalischem und artistischem Gebiete sind unsterblich, und werden gelesen werden, wenn sehr viele der darin besprochenen Werke längst untergegangen sind.

Im Uebrigen stimmen wir mit den oben ausgesprochenen Grundsätzen vollständig überein, und haben z. B. in diesem Sinne schon öfter die Bemerkung gemacht, den Künstlern die Vertheidigung verbieten zu wollen, ihnen zuzumuthen, Alles über sich ergehen zu lassen, wie dies eine weit verbreitete Ansicht allerdings fordert, sei gerade so absurd, wie jener aus derselben Zeit und derselben Weltanschauung hervorgegangene Satz, daß Genies hungern müssen. — Anmerk. d. Red. d. „N. Z. f. M.".

vorzüglich geeignet, die künstlerische Zeitungspresse in der allgemeinen Achtung zu erhöhen. Das einseitige Orakeln ist vollständig zwecklos, machtlos und eindruckslos. Die Talente, neue künstlerische Strömungen der Zeit historisch aufzufassen, fruchtbare Principien für die Praxis aus dieser historischen Auffassung zu entwickeln, sind selten, und selten ist wirklicher Anlaß vorhanden, sie zu verwerthen. — Eine Musikzeitung kann nicht vom „Leitartikel" allein leben. Ihr tägliches Brod muß schließlich die Kritik aller künstlerischen Erscheinungen — hauptsächlich der Gegenwart — sein, auf die sie einwirken, deren Leben sie in stetem Fluß erhalten will. Wie die wahre Philosophie, hat die wahre Kunstjournalistik vor Allem sich mit der Anschauung und Beurtheilung von Objecten zu beschäftigen, nicht mit zweideutigen oder mehrdeutigen Begriffen, die niemals etwas Reales erzeugt haben, es sei denn Sprachverwirrung. Ihren Stoff, den Stoff einer musikalischen Zeitung bilden vor Allem und zunächst die Musiker und die musikalischen Kunstwerke, also deren Kritik*. Dieses zugegeben, wird man auch weiterhin nichts dagegen einzuwenden haben, wenn wir in der Kritik das monarchische Princip frondiren und ein oligarchisches, aristokratisches an seine Stelle gesetzt wissen wollen. Kein Einzelner hat für sich die künstlerische Wahrheit und Gerechtigkeit in Pacht. Der Recensent, der sachverständigste, der vorurtheilsfreieste, ohne mehr menschliche Schwächen zu haben, als ein anderes Individuum, trägt die seinigen doch stets weit mehr zur Schau, bringt sie häufiger zu Markte. Der dem jeweiligen Zustande der Urtheilskraft eines Recensenten überantwortete Componist muß eine Controle verlangen können, es muß ihm das Appellationsrecht zustehen. Diese Forderung ist eine stillschweigende, aber darum nicht minder erfüllungsberechtigte. Die

* Sehr richtig, nur möchten wir uns die Bemerkung erlauben, daß die Kritik allein sehr bald in Willkür, in subjectives Meinen, in Principlosigkeit verfällt, wenn sie nicht durch die andere Seite, durch kunstwissenschaftliche Untersuchungen fortwährend in ihren Grundlagen mehr und mehr befestigt wird. Beide Seiten müssen demnach einander ergänzen. Wohin die Kritik führt, wenn sie nicht durch der Wissenschaft zustrebende Leitartikel gestützt wird, das hat die Geschichte derselben sattsam bewiesen.

Anmerk. der Red. d. „N. Z. f. M.".

Mitarbeiter einer Musikzeitung hätten meiner Ansicht nach die Pflicht, jener Forderung als einer vor Allem die Sache, nicht die Person angehenden Genüge zu leisten. Hiermit will ich nun durchaus nicht die Einrichtung eines sogenannten Sprechsaals für Jedermann beantragen, dessen nichtsbedeutende Neutralität einem Verlags-Organe zukommen mag, aber nicht der von Rob. Schumann begründeten Musikzeitung. Eine „faule" Neutralität ist ja durchaus nicht erforderlich für das Terrain künstlerischer Debatte. Ist ja die letztere erst dann möglich und nutzbringend, wenn die Wortführer in derselben sich auf einem gemeinsamen Boden leitender Principien bewegen, also sich gegenseitig verstehen und verständigen können. In diesem Sinne glaube ich, daß der Vorschlag, Gegenkritiken, nicht blos ausnahmsweise zu toleriren, sondern sie in Anerkennung ihrer Zweckmäßigkeit grundsätzlich zuzulassen, sich gegenseitig sogar dazu aufzufordern, mancher Beipflichtung gewiß sein kann.

Obige Betrachtungen, welche mir im gegenwärtigen Falle die Feder in die Hand gedrückt, konnte ich nicht umhin aufzuzeichnen und voranzuschicken, um meiner Gegenkritik den pathetisch polemischen Charakter zu benehmen, den ihr der Leser etwa andichten könnte. Ich trete weniger als Anwalt des Componisten Kiel auf, den ich gar nicht die Ehre habe, persönlich zu kennen, und der schwerlich das Amt des Vertheidigers einer Person übertragen würde, die durch ihren „neudeutschen" Ruf die classischeste „causa" in Gefahr zu bringen vermöchte. Vielmehr trete ich als Anwalt der „Neuen Zeitschrift für Musik" auf, in der Absicht, dieselbe von dem Vorwurfe zu befreien, ein Kunstwerk von außergewöhnlichem, bleibendem Werthe oberflächlich wegwerfend beurtheilt zu haben, eine Absicht, die ich durch eine Correctur der erwähnten unüberlegten Recension zu erreichen gedenke. Der Gegenstand verlohnt dieser Mühe, wenngleich er nur einen Umfang von etwa 21 Stichseiten aufzuweisen hat, und die Anonymität des Kritikers, den ich eines Anderen zu belehren wünsche, erleichtert mir die Aufgabe. Derselbe — mir persönlich wie dem Namen nach unbekannt — zeichnet mit der Chiffre 8; ich habe seiner ziemlich thätigen Feder bisher des öfteren Beifall und Zustimmung zollen können, so daß ich

glaube, unsere beiderseitigen künstlerischen Glaubensbekenntnisse werden im Allgemeinen nicht wesentlich von einander differiren. Um desto unangenehmer hat uns der ganze „Ton" berührt in welchem die Besprechung des Kiel'schen Werkes gehalten ist. Alles, was dieser Componist bisher der Oeffentlichkeit übergeben hat, ist nur geeignet gewesen, ihm die Hochachtung und Sympathie der Gebildeten zu erwerben. Er hat vollen Anspruch darauf, von vornherein mit dem, einem Meister geziemenden Respect behandelt zu werden. Wo ihm dieser versagt wird, ist eine Lücke in der Kenntniß der Musikliteratur der Gegenwart anzunehmen und der Rath, selbige baldigst auszufüllen, am Platze. Kiel hat mit Arbeiten debütirt, die eine solche Reife des Geistes, einen so seltenen Fond von Wissen und Können offenbaren, daß die Unbekanntschaft mit denselben nur einem Dilettanten zu verzeihen ist. Seine Präludien und Fugen, seine Canons für das Clavier, (welche bei Breitkopf & Härtel erschienen sind) haben ihn sofort in die erste Reihe der bedeutendsten Contrapunktisten gestellt. Der vorzüglichste Schüler des großen Rechenmeisters Dehn zeigt sich darin nicht minder als den würdigsten Schüler der nicht ganz unbekannten Tondichter Bach und Beethoven. Frei von jeder Manier — Kiel ist weder Mendelssohnianer noch Schumannianer, noch überhaupt ein „ianer" — verfolgt er seitdem seinen künstlerischen Entwickelungsgang, lediglich gestützt auf diejenige Tradition, welche die Grundlage aller musikalischen Zukunft bleiben wird. Hätte er eine Manier, vermuthlich wäre er gleich Brahms und Genossen rascher zu einer ähnlichen Berühmtheit emporgestiegen Er hat es aber vorgezogen, sich in „Eigenschaften" auszubilden, statt in „Eigenheiten". Das ist kein Grund, ihm leichtfertig die künstlerische Individualität abzusprechen, die sich bei ihm nicht weniger stark als bei anderen hervorragenden Componistenpersönlichkeiten, nur in weniger subjectiv (was man im Allgemeinen darunter versteht) markirter Weise geltend macht. Wir müssen uns hüten, mit gewissen zweideutigen Begriffen, wie „innerlich", „subjectiv", „originell", unbedacht einseitig in unseren Urtheilen zu operiren. Durch Robert Schumann — wohlgemerkt ohne dieses Meisters Schuld —, mehr noch durch einige seiner Schüler, die ihm den posthumen

Fluch eines Vergrößerungsspiegels seiner Schattenseiten gebracht, sind wir verführt worden, gewisse Postulate an eine sogenannte „Individualität" zu stellen, deren absolute und normale Geltung geleugnet werden muß. Ebenso bedenklich verfahren wir zuweilen mit dem Worte „Tüchtigkeit", bei dem wir im üblen Sinne an die Capellmeistermusik, an Hiller und die drei Lachner zu denken uns gewöhnt haben. Nein, es gibt eine Tüchtigkeit im edlen Sinne, im Schönen, im Nicht-Epigonenhaften, und diese Tüchtigkeit hat in der Gegenwart ihre Repräsentanten an einem Kiel, einem Raff, der mit Ersterem in die Palme contrapunktischer Meisterschaft sich theilen darf.

Es würde mich zu weit führen, wollte ich mich hier auf das ganze bisherige künstlerische „curriculum vitae" Kiel's einlassen. Doch bin ich genöthigt, auf einige seiner Hauptwerke hinzuweisen, da es künstlerische Pflicht ist, ihm die gebührende Stellung in der öffentlichen Meinung schaffen zu helfen. Ich nenne zuvörderst sein großes „Requiem". Dieses Werk (bei Peters in Partitur erschienen) hat bei Gelegenheit seiner Aufführung in Leipzig vergangenen Winter leider auch in diesen Blättern eine beklagenswerth leichtsinnige Aburtheilung erfahren, gegen die ich Protest einlege, und welche jeder gewissenhafte Musiker sich aus einem fleißigen Studium der Partitur berichtigen mag. Fern sei von mir, eine Ueberschätzung desselben octroyiren zu wollen, indem ich es etwa schlechthin den „Requiem" Mozart's, Cherubini's, noch weniger Berlioz' an die Seite stellte. Einzelne Theile aber desselben, wie der prachtvolle Introitus, das herrliche Agnus, enthalten wahrhaftig mehr wirkliche Kirchenmusik, als sämmtliche Salonoratorien der jüngsten Vergangenheit.

Von demjenigen, was Kiel in dem ihm vielleicht am meisten convenirenden Gebiete der Kammermusik geleistet hat, bilde man sich gefälligst einen richtigen Begriff durch das Studium seiner beiden Claviertrios und vor Allem durch die meisterliche Sonate für Clavier und Geige Dmoll (Berlin, Schlesinger). Diese letztere ist ein wahres unicum, ein Beethoven redivivus, das mit vollständigster Täuschung aller Sachverständigen (ich spreche das große Wort sehr gelassen aus) der mittleren Periode Beethoven's hätte untergeschoben werden können. Mag man einwenden, „das sei wahrlich nicht die höchste Auf-

gabe der Gegenwartsmusik, Beethoven zu copiren" — ich gebe das zu — aber so Beethoven zu copiren, wie es Kiel (nicht eine einzige annähernde Spur von Plagiat ist nachzuweisen) gethan, dazu befähigt nur der Geist, niemals blos die Technik, und wäre es die „fabelhafteste".

Kiel hat hier Etwas zu Stande gebracht, wonach das in seiner tantalischen Prätention tragische Ringen eines Brahms, Joachim u. s. w. niemals wird langen können. Es ist ein so gelungenes Meisterstück wie — in ganz anderer Weise freilich — das Mendelsohn'sche Violinconcert, das bekanntlich vordem so viele Geigenkünstler und Componisten „selbst immer zu schreiben wünschten und hofften". Lasciate speranza, ihr praktischen Beethovenkoraxe, ihr werdet's Herrn Kiel nicht gleich thun.

Der erste Schritt meiner Polemik ist insofern nun gethan, als ich meinem erwählten Gegner die Hauptquellen nachgewiesen, aus denen er eine jedenfalls — ich habe dieses ehrende Zutrauen zu ihm — genußvolle Belehrung über den Meister in Rede schöpfen kann, und damit die Veranlassung, sein Urtheil über Op. 17 durch eine erneuerte gründliche Kenntnißnahme desselben zu reformiren. Gerade dieses Op. 17 ist mir stets besonders sympathisch erschienen; seit lange habe ich dasselbe in mein Repertoire als Pianist aufgenommen und nur deßhalb mit dem öffentlichen Vortrage gezögert, weil ich mir eine den Intentionen des Componisten künstlerisch ganz entsprechende Interpretation noch nicht zutraute. In der künftigen Saison werde ich meine Absicht ausführen und dadurch vielleicht die wirksamste Propaganda dafür unternehmen können. Denn dasselbe verlangt vor Allem gehört zu werden, und das ist, wie aus dem Vorangehenden wohl einleuchtet, mit einigen Schwierigkeiten verknüpft. A vista zu spielen vermag's nur Franz Liszt.

Das ist gerade einer der Specialvorzüge Kiel's, daß er trotz des Vorwiegens der „gelehrten" Seite seines Schaffens niemals Augenmusik liefert, daß sein Contrapunkt stets wohlklingt und zwar überraschend wohlklingt, also kein papierner, sondern ein realer ist. Die Krittelei des Herrn 8, welcher in der Schlußfuge „polyphone Schreibweise" vermißt, ist wahrhaft kleinlich und beinahe so reactionär, daß sie dem Scharfsinne eines Berliner Recen-

senten anstehen würde. Die Fuge ist allerdings nur drei-, häufig sogar nur zweistimmig gehalten, und enthält sehr freie Zwischensätze, aber soll denn jede „Fuge" nach dem Muster des „wohltemperirten Claviers" zugeschnitten sein, nach der Cis moll- und B moll-Fuge? Hier — fühlen wir keinen gemeinsamen Boden mehr mit einander. Ich halte die großen Clavierfugen Op. 53 von Rubinstein für Musterarbeiten und auch für moderne Muster-Clavierfugen; mein Gegner wahrscheinlich nicht. Dagegen halte ich mir die Clavierfugen aus dem Gradus ad Parnassum von Clementi möglichst vom Leibe und auch meinen Schülern, die sich wohl dabei befinden. Daß man den „zweistimmigen" Satz nicht zur Polyphonie rechnet, ist uns neu. Gerade ein strenger zweistimmiger Satz ist höchst schwierig so zu schreiben, daß er voll, blühend und interessant klingt. Kiel hat in seinen zweistimmigen Claviercanons und in der 15. Variation seines Op. 17 wahrhaft herrliche Meisterstücke geliefert von schwungvollem Charakter, fließender Melodie und dabei einem Reichthum an neuen, kühnen Harmoniefolgen, daß er seine Vorgänger Clementi und Klengel dadurch gänzlich in den Schatten gestellt hat. Macht's nach!

Mein Gegner nennt Kiel's Variationen „vorwiegend formalistisch", „monoton", „jedes irgendwie bedeutenden Inhalts" entbehrend, findet das „Thema physiognomielos", die Variationen freien Styls (die er homophon nennt) „gefühlstrocken" und den Claviersatz in denselben „klanglos". Auf letzteren Vorwurf kann ich nicht mit der Feder antworten, vielleicht gelingt mir's am Flügel. Einige der anderen Ausstellungen betreffen „Geschmackssachen", über welche bekanntlich nur sehr eingeschränkt zu streiten ist. Ich kann da weiter nichts thun, da „das Schöne sich mathematisch nicht beweisen läßt", als ein contradictorisches Urtheil entgegensetzen und Dritten die Entscheidung ad libitum anheimstellen. Das Thema von Beethoven's C moll-Variationen, Eroica-Variationen, ist, wenn man will, ebenfalls physiognomielos in gewissem Sinne. Das der gigantischen Variationen Op. 120, ein Diabelli'sches, sogar sehr platt. Keinem Musiker fällt's ein, gegen diese Themen zu polemisiren oder auch nur sich zu resigniren, sie in den Kauf zu nehmen. Es würde mich zu weit führen, eine Abhandlung über die Variationenform zu

schreiben und etwa gewisse Regeln aufzustellen, wie ein Musterthema beschaffen sein müsse. Dergleichen riecht nach ästhetischem Zunftzwang, der mir, vielleicht auch meinem Gegner, verhaßt ist. Meiner Ueberzeugung nach sind die ersten acht, resp. sechzehn Tacte einer Composition nur in sehr bedingter Weise entscheidend über den Werth des Ganzen. Form und Inhalt sind in der Musik nie zu trennen; das Motiv allein repräsentirt aber noch nicht den Inhalt. In Kiel's Variationen ist, wie bei den genannten Beethoven'schen, das Thema allerdings mehr einem Rahmen vergleichbar, in welchem successive die Variationen mannichfaltige Stimmungsbilder entrollen. „Rahmen" ist eigentlich nicht der richtige Ausdruck; aber wenn man über Musik spricht und schreibt, ist man stets zu sehr uneigentlichen Analogons gezwungen. Beethoven's Op. 34 gibt allerdings ein für sich abgerundetes Lied, das keiner weiteren Veränderung oder Fortführung bedürfte. Zu welchen außergewöhnlichen Hülfsmitteln hat er aber deßhalb nicht auch bei den einzelnen Variationen schreiten müssen? In jeder gibt's eine neue Tonart (Thema F dur; Variationen in D, B, G, Es, C moll), eine neue Tactart, ein anderes Zeitmaß. Genug hierüber — es bedarf keines Beweises, daß hier keine ein für alle Mal gültige Norm aufgestellt werden kann. Nur die Möglichkeit eines solchen Versuchs bringt mich zum Gähnen. Das Thema von Kiel ist durchaus nicht monoton (der erste Abschnitt des zweiten Theils gibt eine sehr glückliche, in der Folge trefflich und vielseitig ausgebeutete Diversion), übrigens durchweg edel und im höchsten Grade auf die Folge spannend, wodurch es eben seine specielle Zweckmäßigkeit zu „Veränderungen" darlegt. Der Vorwurf der „Monotonie" könnte sich höchstens betreffs der Tonart geltend machen — für mich persönlich allerdings nicht; — denn ihrem Charakter nach bilden die, nach einem intimeren Einleben sich mir durchaus als organisch aneinanderreihend entwickelnden Variationen reiche Contraste genug. Ob ein Stück, oder vielleicht ein Paar, ohne erhebliche Störung ausbleiben könnten, wer mag darüber bei Variationen ein maßgebendes Urtheil fällen? Da scheint mir doch der Tondichter der beste Richter zu sein. Ich vermisse meinestheils durchaus nicht den sinnlichen Reiz eines Tonartenrelais. Das F moll erdrückt mich nicht, die drei F dur-

Variationen (Nr. 6, 7, 8) und die zur Fuge überleitende Desdur-Variation Nr. 18 genügen meinem Bedürfniß nach Abwechslung, zumal da mir das Thema ein auch äußerlich möglichst einheitliches Gepräge des Ganzen zu erheischen scheint. Ich befinde mich hierin im Einklang mit dem Componisten, der, unseres Bedünkens nach sehr logisch, nach der letzten Durvariation das Thema mit imitatorischem Schmucke bekleidet wieder anschlägt, die „Hauptperson" der Scene nicht aus den Augen kommen zu lassen.

Herr „8" hält dem Kiel'schen Werke die Arbeiten Schumann's, Volkmann's, Brahms' als wahrhaftere Kunstwerke entgegen. Mit den Musikgebildeten meiner Zeit schwärme ich für Schumann's Op. 13, cultivire ich stets mit Vergnügen Volkmann's mir gewidmete Händel-Variationen und stehe ich nicht an, Brahms' Fismoll- und Bdur-Variationen (Themen von Schumann und Händel) für dessen gediegenste Leistung zu erklären. Auch erblicke ich in den ebengenannten Schöpfungen nach mancher Richtung hin Qualitäten, die in Kiel's Op. 17 zufällig nicht in eben dem Maße glänzen. Dafür entschädigt er mich durch eine Form, die vollendet, Beethovenisch, also etwas mehr als bloße „Form" genannt werden muß, eine Form, die ich in den vorangeführten Variationenheften vermisse, ohne darüber zu trauern, weil die Befriedigung meiner Phantasie so reichhaltig dabei ausfällt. Diese schöne Form haben dagegen auch Mendelssohn's Variations sérieuses. Aber wem wird deren Inhalt nicht im Gegensatz zu dem modernen Geiste von Kiel's Op. 17 veraltet erscheinen? Ich kenne nur ein Werk der neueren Zeit, das dem Kiel'schen an die Seite gesetzt werden dürfte, trotz oder vielmehr wegen derselben Vorzüge in ganz anderem Ideenkreise, das sind Raff's „Metamorphosen" Op. 74 Nr. 3. Ich könnte noch Alkan's »Festin d'Ésope« und vor Allem ein Liszt'sches Manuscript (für Clavier und Orchester) nennen, aber Beides ist dem deutschen Leser aus verschiedenen Gründen noch unzugänglich.

Ich weiß nicht, ob man meiner Gegenkritik eine einseitig „negative" Haltung wird vorwerfen können. Ich empfinde aber Abneigung gegen Musikbeschreibung. Anstatt mich auf metaphysisches Wolkengebiet zu verirren durch programmistische Eindichtungen in Kiel's Op. 17, habe ich es vorgezogen, den musikgebildeten Leser

zu einer gründlichen Beachtung dieses Meisters anzuregen, der unter Anderem den Vortheil und, wenn man die reactionären Musikzeitungen in Betracht zieht, auch den Nachtheil genießt, keiner Clique anzugehören, und, würde mich sehr freuen, wenn mir dieses gelungen sein sollte. Hans v. Bülow.

Eduard Fischel.[1]

Zum Gedächtnisse eines Freundes.

Ein Stück musikalischer Zeitgeschichte.

(Neue Zeitschrift für Musik. Band 59, Nr. 13, den 25. September 1863.)

Am 8. Juli d. J. empfing Berlin durch den Telegraphen eine allgemein erschütternde Trauerkunde. Einer der angesehensten preußischen Publicisten, eine in allen Kreisen der Hauptstadt, welche an dem intellectuellen Leben Theil haben, gleich hochgeschätzte und beliebte Persönlichkeit, der Dr. jur. Eduard Fischel, hatte wenig Tage nach seiner Ankunft in Paris, wohin er sich begeben, Stoff zu einem größeren staatswissenschaftlichen Werke zu sammeln, in der Vollkraft seiner Mannesjugend und seiner ebenso umfassenden als bedeutsam einflußreichen Thätigkeit ein wahrhaft tragisches Ende genommen. Das Entsetzliche seines gewaltsamen Todes wurde kaum gemildert durch die später erfolgende Ergänzungsnachricht, daß derselbe augenblicklich erfolgt und dem Unglückseligen somit die Hölle des Bewußtseins der Vernichtung erspart habe: beim Aussteigen aus einem Fiaker auf einem der Hauptpunkte des öffentlichen Verkehrs wurde er von den Rädern eines Omnibus, der [von] ihm unbemerkt aus einer Straßeneinbiegung vorüberrollte, rücklings ergriffen und zermalmt. Furchtbar war der Eindruck einer Begebenheit, die uns auf so brutale Weise die Schutzlosigkeit der individuellen Existenz demonstrirte: Repräsentant der Wissenschaft, ein nicht blos hervor-

[1] Geb. in Danzig 1826, gest. in Paris 1863. Hauptschriften: „Despoten als Revolutionäre" (Berlin 1859), „Preußens Aufgaben in Deutschland" (1859), „Gallischer Judaskuß" (1860), „Männer und Maßregeln" (1861), „Die Verfassung Englands" (1862, zweite Auflage 1864).

ragender, sondern gefeierter und durch die anerkannte Tüchtigkeit seiner bisherigen Leistungen noch glänzendere für die Zukunft verheißender, verbürgender Schriftsteller plötzlich hinweggemäht von der unerbittlichen Sense, aus der Welt gestrichen, wie die werthloseste Fabrikwaare der Natur, vom Zufall zerdrückt, wie ein Insect! Größer war die Klage, tiefer und anhaltender wird die Trauer bleiben seiner Bewunderer und Freunde — und zu diesen zählte gewissermaßen Jeder, der mit dem ehrenhaften, gemüthvollen Charakter einmal bekannt wurde — über den unverschmerzbaren Verlust, über die unersetzliche Lücke, die ihnen aus der furchtbaren Begebenheit erwachsen ist! Das Aufsehen, welches dieselbe nicht blos im Vaterlande erregte, wird vermuthlich auch bis zu den Lesern dieser Blätter sich verpflanzt haben, und ist von Denjenigen, welche dem politischen Tagesleben Aufmerksamkeit gewähren, anzunehmen, daß ihnen die Hauptleistungen meines verewigten Freundes wenigstens dem Namen nach bekannt sind.

Unbekannt ist es ihnen aber jedenfalls bisher gewesen, daß das Organ der „Zukunftsmusik" der wunderbar vielseitigen Feder des Koryphäen der politischen Fortschrittspartei einzelne werthvolle Beiträge verdankt, die er demselben auf meine Anregung zu verschiedenen Zeiten, ohne seinen Namen zu zeichnen, geliefert hat. Vielleicht dürfte ihnen nach dieser Eröffnung meine Absicht, Eduard Fischel in diesen Blättern ein herzliches Nachwort zu widmen, nicht ungerechtfertigt erscheinen. Es liegt mir fern, die Bedeutung seiner musikalischen Parerga mit makroskopischer Freundespietät übertreiben zu wollen, wiewohl der berühmte Name des Verfassers auf dem Gebiete der Staatswissenschaft und Politik seine Excursionen auf das musikalische Terrain in ein desto helleres Licht stellt, ihnen ein allgemeineres, ich möchte sagen, culturhistorisches, und durch den Umstand, daß er ohne Musiker von Fach zu sein, die Kenntnisse eines solchen besaß, sehr eigenthümliches Gepräge verleiht. Dennoch bin ich in dem Falle, die Nachsicht des Lesers im Voraus dafür in Anspruch zu nehmen, daß mich der Rückblick auf die sporadische Mitarbeiterschaft meines verstorbenen Freundes zu scheinbaren Abschweifungen auf Privatbeziehungen verleiten wird, von denen ich, da meine eigene Person dabei zur Sprache kommen muß, nicht die

Unbescheidenheit haben kann, anzunehmen, daß sie von unbedingtem Interesse seien.

Meine Bekanntschaft mit Eduard Fischel datirt vom Herbste 1849, wo ich die Leipziger mit der Berliner Universität vertauschte, um Jura weiter zu hören und nach Jahresfrist zu der Erkenntniß zu kommen, daß ich für die Rechtswissenschaft nicht tauge. Das Erscheinen von Richard Wagner's Schriften war gerade im besten, böseste Saat für seine Zukunft streuendem Gange. Ich verschlang sie mit gieriger Hast; die an ihnen entzündete Begeisterung verlangte nach Mittheilung, wollte sich an gleicher Begeisterung in anderen Köpfen wenigstens erlaben, womöglich durch deren Contact noch steigern. Unablässig durchstöberte ich alle erdenklichen Zeitungsfeuilletons — in Ermangelung von Musikerbekanntschaften — um zu sehen, welche Aufnahme die „Priester" der Presse (mein jugendlicher Enthusiasmus ging bis zum Glauben an das Priesterthum) dem großen „Kunstphilosophen" und seinen genialen „Umsturztheorien" in ihren Organen bereitet, welche Altäre sie ihm in ihren Tempeln errichtet. Grenzenlos wuchs meine Entrüstung empor, als ich nirgends eine Spur der Erwähnung dessen fand, was mir für die ganze Menschheit heiliger und wichtiger, sogar „zeitgemäßer" erschien, als alle politischen und socialen Fragen, als alle Verfassungsbrauerei und Kammerspielerei der Welt. Muthig griff ich selbst zur Feder und schrieb Artikel über „Kunst und Revolution" und „das Kunstwerk der Zukunft". Aber wohin damit, wo Obdach dafür finden? Nach einigen vergeblichen Versuchen, mein Manuscript bei der liberalen Presse unterzubringen — an die Pforten der conservativen zu klopfen, schien mir nicht gerathen — führte mich endlich mein Geschick in das Büreau einer radicalen Zeitung.[1] Der Redacteur war abwesend: ich erkannte im Arbeitszimmer zwei Commilitonen wieder, an denen ich in den Collegien häufig vorbeigegangen war. Ich trug ihnen mein Anliegen vor; sie schienen sich dafür zu interessiren, sie hatten mit den Wagner'schen Schriften bereits eine, wenn auch nur flüchtige Bekanntschaft gemacht, sprachen mit Respect davon und übernahmen die Verantwortung, meine Ar-

[1] „Demokratsche Zeitung". Vergl. Einleitung S. 3.

heit in die nächsten Nummern der Zeitung einzurücken. Der eine dieser beiden Studenten und freiwilligen Zeitungsschreiber war der talentvolle, neuerer Zeit so beliebt gewordene Volksroman-Schriftsteller Adolf Mützelburg, der andere Eduard Fischel. Ausführliches Gespräch bahnte nähere Bekanntschaft an, aus der sich allmälig ein festes Freundschaftsverhältniß zwischen uns dreien entwickelte, das der Zeit getrotzt hat, bis das fatalistische Datum des 7. Juli unserem geistigen Bunde den Einen entriß. Mit Freuden nahm ich Fischel's, der bereits damals durch seine geistvollen Leitartikel eine Hauptrolle spielte, Vorschlag an, mich in der Qualität eines musikalischen Berichterstatters der Residenz (natürlich ohne Honorar und ohne Freibillet zu Concert oder Theater) an der Wagner-freundlichen Zeitung zu betheiligen. Ich befinde mich in der glücklichen Lage, nichts von dem, was ich damals geschrieben, dem Inhalte nach zurückzunehmen zu haben, wiewohl mir meine rücksichtslosen Expectorationen sechs Jahre später noch empfindliche Nachtheile in meinem Berliner Künstlerleben zugefügt. Die bittere Feindschaft, mit welcher das „selige Kind" Ludwig Rellstab mich und meine Richtung bis an sein Ende beehrt und welche er nach demselben dem zahlreichen Schwarm seiner moralisch jedenfalls tiefer stehenden Geistesdescendenten vermacht hat, basirt sich auf eine beißende Satyre, welche ich ihm im Februar 1850 zugeschleudert.[1] Eduard Fischel, in dem ich bald den eingefleischten Musikenthusiasten erkannte, gesellte sich, mit meinen Grundsätzen sympathisirend, immer häufiger zu mir. Wir besuchten zusammen die Concerte und das Opernhaus, wo wir uns gegenseitig über unsere schlechten Plätze im dritten oder vierten Range durch regen Austausch unserer Schwärmereien trösteten. Mit Vergnügen erfüllte ich Fischel's Wunsch, ihm Unterricht im Generalbaß zu ertheilen, wogegen er seinerseits mir etwas Englisch beizubringen sich bemühte.

Ich dränge das Ueberströmen meiner Erinnerungen zurück, nur das Wesentliche meiner Beziehungen, der Zeitfolge nach, zu dem Freunde erwähnend, dessen eminente Entwickelung mich später mit so freudigem Stolze auf unser Band erfüllen sollte. Im Herbste

[1] Bis jetzt ist es nicht gelungen, sie aufzufinden. Vergl. Einleitung S.

1850 trennten wir uns, als ich Berlin verließ, meine musikalische Laufbahn unter Richard Wagner's Schutze in Zürich anzutreten. Unser brieflicher Verkehr erlahmte aber nicht. Eduard Fischel pflegte mich auf meine Bitte stets reichlich mit Mittheilungen aus dem musikalischen Treiben Berlins zu versorgen, die ich so geistvoll, sachkundig und interessant fand, daß ich ihn von Weimar aus aufforderte, doch als Correspondent für die „Neue Zeitschrift für Musik" einzutreten. Bereitwillig kam er dieser Aufforderung nach, als der geehrte Herr Redacteur sich damit einverstanden erklärt hatte. Im 55. Bande (zweite Hälfte des Jahrgangs 1861) Nr. 20 und 24 sind Berliner Musikberichte von Eduard Fischel enthalten. Eine augenblickliche Lücke meiner Bibliothek verhindert mich, spätere namhaft zu machen. Aber schon die erwähnten Briefe genügen vollkommen, das hervorragende Talent des Autors, die Gediegenheit seines Urtheils, die Tiefe seiner künstlerischen Anschauungen und Eindrücke zu kennzeichnen. Das sind Muster von Correspondenzen für eine Musikzeitung, wie sie nur leider sehr selten geboten werden. Ich habe mich wahrhaft erquickt, als ich sie von Neuem durchlas, und bürge dafür, daß noch heute jeder Leser sich an dem geistvollen Inhalte, an der treffenden Präcision des Ausdrucks, an der aus beiden hervorleuchtenden tiefen Redlichkeit der Gesinnung erfrischen werde.

In noch höherem Grade treten diese trefflichen Eigenschaften an einer umfangreicheren Probe seiner Mitarbeiterschaft für die „Neue Zeitschrift" hervor, an der Reihe von Artikeln, welche er dem werthvollen Buche des Herrn Professor Marx über Beethoven's Leben und Schaffen im 50. Bande (Nr. 3, 11 und 16) widmete. Welch inniges Verständniß des großen Heros, welch gründliches Studium, welch scharfes Resümiren des Ganzen, wie Herausheben des bedeutsamsten Einzelnen betreffs der werthvollen Arbeit des Biographen leuchtet aus diesen Aufsätzen hervor! Wie pikant und schlagend sind darin die polemischen Ausfälle gegen den Vandalen aus Nischni-Nowgorod, Ulibischeff — wie anregend in jeder Beziehung die Ergießungen seines hellen Kopfes, seiner reichen Phantasie über das neue Testament, die letzten Werke Beethoven's! Und so prätentionslos dabei gehalten! Hoch würde

der Beruf des Kritikers im Ansehen steigen, wenn solche Musterabhandlungen häufiger in unseren kunstwissenschaftlichen Organen auftauchen möchten, wenn die Hand des Recensenten nicht früher die Feder ergriffe, bevor er sich zum Bewußtsein brächte, daß und wie ein Goethe, ein Schumann im Literarischen und Musikalischen die Praxis des Journalisten aufgefaßt! Fischel's ungewöhnlich vielseitige Bildung und Belesenheit zeigte ihm den richtigen Weg, der Anderen wieder zum Vorbilde dienen möge.

Das nämliche Jahr 1859 führte in dem Berliner Musikleben zwei Data herbei, denen ein nicht blos locales, sondern, wie die Erfahrung gezeigt, allgemeineres zeitgeschichtliches Interesse zugesprochen werden kann. Eduard Fischel's Anhänglichkeit an meine Person oder vielmehr an die Sache, in deren Verfechtung meine Person ihre Lebensaufgabe sieht, hat sich dabei mit so thätiger Treue bewährt, daß meine dankbare Erinnerung an seine sachlichen Freundschaftsdienste sich wohl in öffentlicher Erwähnung derselben Ausdruck schaffen darf. Ich kann es dabei nicht umgehen, in einen gewissen persönlichen Memoiren-Ton zu verfallen, werde mich jedoch nur auf das Unerläßlichste beschränken. Ich habe mein Orchesterconcert vom 14. Januar 1859 als das erste dieser Ereignisse zu bezeichnen. Der stattgehabte Vorfall ist bekannt; der geehrte Redacteur dieser Blätter wohnte ihm bei, hat ihn selbst unparteiisch, mit sehr eingeschränkter Zustimmung zu meiner Maßregel ausführlich besprochen. Ich selbst habe beharrlich bisher geschwiegen, glaube aber vom allgemeinen Billigkeitsgefühl autorisirt zu sein, dieses Schweigen einmal zu brechen. Mit der Hinausweisung mir persönlich als Inhaber von Freikarten bekannter Insultatoren nach der Aufführung von Franz Liszt's „Idealen" habe ich in selbstvergessender Aufwallung eine Vasallenpflicht gegen meinen hohen Meister erfüllt, die ich mit kaltem Blute gegen jeden anderen großen Tondichter erfüllt haben würde, ich sage nicht, in der gleichen Weise nochmals erfüllen würde, weil dergleichen Auftritte sich nicht wiederholen. Mit unerschüttertem Gleichmuth habe ich mich in die Consequenzen meines Benehmens gefügt. Denn die „Beleidigung" Seiner delicaten Majestät des Pöbels aller Gesellschaftclassen rächte sich wochenlang in sämmtlichen Organen der

Journalistik durch Schmähungen unerhörtester Art — jedes Wort ein Hufschlag —; kein einziger unter der Zahl der mir persönlich sonst nicht abholden localen Kunstgenossen hatte den Muth, nur mit einer Silbe meine Vertheidigung zu übernehmen; mit zwei oder drei vereinzelten Ausnahmen mieden sie mich fortan wie einen Pestkranken, wie einen »aqua et igni interdictus«; ein Concert des königl. Domchors, dem ich meine Mitwirkung zugesagt, erzielte durch das Gerücht, man werde in selbigem eine Execution an mir vollziehen, ein ausverkauftes Haus.[1]

Da fand ich an denselben beiden Männern, meinen Commilitonen vom Jahre 1849, an Adolf Mützelburg und Eduard Fischel, denselben Beistand, dieselbe thätige Theilnahme, die sie mir bereits vor einem Decennium in meinen Bestrebungen der Propaganda für die Wagner'schen Ideen gezollt hatten. Der erstere erfreute und verpflichtete mich durch die Zusendung des ersten Exemplars einer Broschüre, der ich nicht nur ihrer beredten Wärme, ihrer klaren Darstellung willen einen mehr als ephemeren Werth beilege, sondern hauptsächlich deßhalb, weil ihr Inhalt Fragen so universellen Charakters ventilirt, daß von ihrer directen Beziehung auf meine Person gänzlich abstrahirt werden kann.[2] Eduard Fischel war es „durch seine Verbindung mit der Presse" gelungen, das »audiatur et altera pars« in einigen Hauptblättern durch tact-

[1] Vergl. „Briefe", Bd. III, S. 202 u. f.

[2] Die Broschüre heißt: „Hans von Bülow und die Berliner Kritik" (Berlin 1859, bei Nöhring) und beginnt folgendermaßen: „Die musikalische Welt Berlins, und selbst ein Theil des größern Publikums, ist in eine gewisse Aufregung versetzt. Herr von Bülow hatte die Kühnheit, am Schlusse der Aufführung der sinfonischen Dichtung: Die ‚Ideale', von Franz Liszt, den zischenden Theil des Publikums — und zwar den bei weitem kleineren — mit den Worten anzureden: ‚Ich bitte die Herren Zischer, den Saal zu verlassen; es ist in diesen Räumen nicht üblich, zu zischen'. Das Publikum nahm diese Aeußerung ruhig hin, der Saal wurde anscheinend nicht leerer, und die folgenden Musikstücke ernteten großen, in den Räumen der Sing-Akademie unerhörten Beifall. Ein Zischen wurde später nicht mehr gehört. Wenn also die Unzufriedenen wirklich den Saal verlassen hatten, so waren sie in einer kaum zu erwähnenden Minorität gewesen. Begreiflicher Weise hat jedoch dieser Vorfall die lebhafteste Sensation hervorgerufen."

und maßvolle Repliken auf die heftigsten der zahllosen Invectiven zu meinen Gunsten in Anwendung zu bringen. Später hat er mir gestanden, daß der Haß der Presse gegen meine Person die achtungsvolle Rücksicht, an welche er von Seiten der Redactionen seines schriftstellerischen Talentes wegen gewohnt war, dermaßen neutralisirt habe, daß seine Vertheidigungsversuche nur als bezahlte Inserate aufgenommen worden wären.

Das zweite Ereigniß der Wintersaison, dem gegenüber ich das erstgenannte nur als einen Vorfall bezeichnen kann, war die Aufführung von Wagner's „Lohengrin". Wer die terroristischen Verdammungsdecrete hervorsucht, mit welchen die angestellten Pamphletisten der Berliner Kunstkritik dieses Werk begrüßten, d. h. in den tiefsten Koth zu treten suchten, wird dem gesunden Proteste, welchen die ästhetische Intelligenz des Berliner Publikums durch fortwährend gesteigerten Besuch und ausdauernd andächtige Theilnahme den Aufführungen der herrlichen Schöpfung entgegensetzte, seine Anerkennung nicht versagen. Aber diese Reaction war anfangs nicht vorauszusehen; meine persönliche Empörung über die Mißhandlung des Genius wurde um so mehr gesteigert, als z. B. die „Nationalzeitung" den Abdruck der schönen Skizze Adolf Stahr's in seinem „Weimar und Jena" über die von einer Aufführung des Lohengrin unter Liszt's Leitung empfangenen Eindrücke rund verweigerte, ihre Spalten demjenigen Mitarbeiter verschloß, dessen hochgeachteter Name wesentlich ihren Ruf und ihre Verbreitung gründen geholfen hatte.

Eduard Fischel bot mir seine Dienste an, erschien also wieder als Freund »in angustis«. Auf meine Anregung schrieb er die Broschüre: „Wagner's Lohengrin und die Kritik der Tagespresse", von einem Gegenwartsmusiker.

Dieses kleine Kunstwerk ästhetischer Polemik verdient als ein geistsprühendes, mit den treffendsten Analogien aus der Kunstculturgeschichte vergangener Epochen geschmücktes Denkmal einer leider noch unvollständig überwundenen Gegenwart wohl aus der Dunkelheit hervorgezogen zu werden, in welcher es eine Verlagshandlung fesselt (Berlin, Carl Nöhring). —

Den vorangegangenen Mittheilungen, aus denen die Bedeutung

des Geschiedenen nicht sowohl als eines für mich unendlich werthvollen, sondern als eines seltenen Freundes der Tonkunst überhaupt, speciell eines eifrigen Förderers unserer Richtung hervorgeht, bedürfen zu ihrer Vervollständigung wohl kaum des Zusatzes, daß derselbe im Clavierspiel zu den geübteren Dilettanten zählte, daß er in einer häufig mit Interesse von mir durchstöberten musikalischen Bibliothek, die er sich auf antiquarischem Wege erworben (er war von Haus aus vermögenslos), die meisten seiner Mußestunden verlebte. Er improvisirte gern und zuweilen sehr witzig, wenn er z. B. die Manieren eines Zopfcomponisten parodiren wollte; sein merkwürdiges Gedächtniß im Bibliographischen der Musikliteratur hat mich des Oefteren staunen machen. Nicht blos Geburts- und Sterbetag jedes großen Meisters, auch die chronologische Folge seiner Hauptwerke war ihm gegenwärtig; in der Malerei wußte er gleichen Bescheid, und dieses Wissen war kein todtes, trocknes, es erstreckte sich auf die kleinsten Details ästhetischer Anschauung von Styl und Colorit. Daß er ein begeisterter Anhänger Franz Liszt's gewesen, wird Niemand zu erfahren wundern. Der Drang, den Meister und sein Wirken persönlich kennen zu lernen, bestimmte ihn — im Jahre 1858, wenn ich nicht irre — zu einer Wallfahrt nach Weimar, von der er überglücklich über die ihm gewordene Aufnahme zurückkehrte.

Die Aufgabe, die ich für gegenwärtige Blätter mir stellen konnte, wäre hiermit erschöpft. Ich kann dem unglücklich-glücklich geschiedenen Freunde (denn sein Dasein war in dem Augenblicke, als ihn jäher Tod dahinraffte, materiell ein sorgenfreies, in seiner vielseitigen Thätigkeit und deren glänzend ehrenvollen Resultaten volle Befriedigung findendes) begreiflicherweise an dieser Stelle nur einen sehr fragmentarischen Nekrolog setzen. Der Publicist, der Rechtsgelehrte, der Geschichtschreiber Eduard Fischel harrt anderwärts des seinen Leistungen gebührenden Nachwortes.

Ehre seinem Andenken, das auf dem staatswissenschaftlichen Gebiete durch Werke bleibenden Werthes gesichert ist! Ehrendes Gedenken auch dem Bürger unseres Reiches, dem edlen Theilnehmer am Kampfe der Geister gegen die Gespenster!

Hans v. Bülow.

Ausgrabungen eines Clavierlehrers.

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 59, Nr. 15, den 9. Oct. 1863.]

Mühevoller zu bekämpfen als der Irrthum ist seine Schwester, die sogenannte Halbwahrheit. Es ist schwer, den richtigen Punkt zu treffen, wo man diesem Zwitterding mit Erfolg zu Leibe gehen kann. Nichts schlägt so leicht und so fest Wurzel als eine Halbwahrheit, und eine gegründete Hoffnung auf ihre Entwurzelung ist erst dann am Platze, wenn das öffentliche Bewußtsein anfängt, dieselbe als trivial, als banal zu bezeichnen. Die große, träge Masse hat zum Grundsatz „es gehen zu lassen, wie's Gott gefällt", sie sieht in der Welt eine Theophanie und ihr Optimismus accommodirt sich deßhalb so gern allen Halbwahrheiten. Diese sind die Mütter aller „Vorurtheile", die Hemmschuhe freier Bewegung auf allen geistigen Gebieten, also namentlich auch dem der Kunst. Der Vorwärtsstrebende ärgert sich bei jedem Schritte über ihre praktische Gemeinschädlichkeit und scheut sich dennoch vor der Anstrengung eines Versuches, sie aus dem Wege räumen zu helfen, weil sie weniger dazu reizen als Irrthümer, es gewissermaßen nicht zu verdienen, in Anbetracht ihrer relativen Berechtigung sogar eine gewisse Toleranz zu gebieten scheinen.

Eine solche Halbwahrheit ist in dem trivialen Satze enthalten: „das Gute, Schöne, Wahre breche sich früher oder später selbst Bahn, es vergehe beachtungslos nur, was beachtungslos zu vergehen würdig sei." Alles das, was wir unter dem studentischen Ausdrucke „Philisterium" verstehen, bezieht sich auf diesen Satz. Philister ist im Grunde nur ein Synonym, eine Unterabtheilung von „Optimist", und alle Banalitäten der Welt beruhen in letzter Instanz auf einer optimistischen Anschauung der Dinge. Am gefährlichsten, am unleidlichsten wird nun der Philister-Optimist da, wo die Platonischen Ideen kreisen, also im Reich der Künste: der Hegel'schen Aesthetik und Geschichtsphilosophie zumeist verdankt er hier die Herrschaft seines Wesens, wie das Comptoir seine Inthronisirung der Julirevolution verdankt.

Ich hole etwas weit aus, wie der Leser sieht, aber im Bestreiten

scheinbar geringfügiger Uebel hat man zunächst den Schein zu bekämpfen. Ich lasse nun den obigen Satz in so weit gelten, daß ich ihn für anwendbar halte auf das im Superlativ Gute, Schöne und Wahre, wobei ich aber bemerken muß, daß in den Adverbien „dasselbe breche sich früher oder später selbst Bahn" jener Quietismus und Indifferentismus zum aufrichtigen Geständnis seiner selbst kommt, aus welchem sich die partielle Erklärung ergibt, warum jede Mitwelt immer nur Nachwelt sein will. Dagegen schränke ich ihn bis zur Leugnung seiner Berechtigung durch die ihm entgegenstehende Behauptung ein: daß eine Menge edler Keime, gesunder Saatkörner unbarmherzig, bewußtlos zertreten werden, die schöne Frucht hätten treiben können. Erfahrung lehrt, daß Natur und Geschichte nicht in Verlegenheit kommen; statt haushälterisch zu sein, sind beide vielmehr unendlich verschwenderisch. Auf ein Individuum, einen Künstler und sein Werk mehr oder weniger kommt es ihnen nicht an. „Der Marmor bleibt", wie Moleschott tröstend sagt. Sanguinisch ist nun freilich derjenige Einzelne, welcher glaubt, den Lauf der Dinge corrigiren zu können. Nicht blos „der Marmor" bleibt, auch der Lehm bleibt, und somit wird sein Product, der Philister, nie aussterben, wie der Mops und Spitz. Aber soll diese Erkenntniß uns abhalten, thätig einzugreifen, sollen wir uns dadurch bestimmen lassen, die Hände müßig in den Schooß zu legen, sollen wir uns nicht vielmehr gegenseitig anspornen zur Aufmerksamkeit auf edle Keime, zur gewissenhaften Pflege derselben, zur Bewahrung derselben vor Zertretung? Sollen die reproductiven, also zunächst nur consumirenden Künstler nicht versuchen, dem schaffenden Künstler Mitwelt zu sein, sich nicht zeitweilig wenigstens zum Vorsatze dazu und einem Anfang der Ausführung ermannen können? Daß es dabei nicht zur Selbstaufopferung komme, dafür sorgt ja doch die Zeit und [der] struggle for life!

Meine „Ausgrabungen" nach verschütteten „edlen Keimen", resp. Früchten der Musikliteratur der jüngsten Vergangenheit, — richten sich hauptsächlich an die Adresse der Musiklehrer, der Clavierlehrer insbesondere. Wohl weiß ich zu beurtheilen, welches Loos weißer Sclaverei ihr Beruf mit sich bringt. Das einzige Mittel,

es zu lindern, besteht in dem Aufschwunge zum klaren Bewußtsein der idealen Seite ihrer Thätigkeit, deren Betonung sie aus der Niedrigkeit des Handwerks so leicht emporheben kann. Der Teig, den sie kneten, der Thon, den sie formen, das ist ja gerade das Kunstpublikum der nächsten „Mitwelt". Wird selbiges ein corruptes, gemeines, so trifft sie, die Lehrer, die Schuld; zeigt es gebildete Empfänglichkeit, edlen Auffassungssinn, so können sie, die Lehrer, wiederum einen wesentlichen Theil dieser erfreulichen Erscheinung ihrem Verdienste zuschreiben. Es hängt also nur von ihnen selbst ab, ob sie zu denjenigen zählen wollen, an welche der Dichter die Apostrophe erläßt: Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben. Klingt dies zu emphatisch, nun so modificire man „der Menschheit" Würde, in „des Kunstsinns" Würde.

Es begegnet mir häufig, daß Clavierlehrer, denen eine Ahnung von der idealen Seite ihres Amtes dämmert, sich schriftlich oder persönlich mit der Klage an mich wenden: wir wissen nicht, was wir spielen lassen sollen. Darauf folgt denn natürlich die Anfrage: was sollen wir spielen lassen? Auf letztere zwingt mich dann die Höflichkeit, wenn sie sich mit meiner Zeit vereinbaren läßt, ausführliche, bestimmte Antwort zu geben, obgleich ich nur zu sagen hätte: schaut euch doch um, spüret nach! Was aber die ersterwähnte Klage anlangt, so muß ich deren Begründung auf das Entschiedenste verneinen. Das Verlangen der Dilettanten nach „Neuem" kann stets in gutem Einvernehmen mit einer anständigen Geschmacksrichtung befriedigt werden. Zu keiner Zeit, in keinem Genre hat selbst die musikalische Tagesliteratur ausschließlich Nichtswürdiges an's Licht gefördert. Wer sich die Mühe gewissenhafter Nachforschung nimmt, wird in der Musikliteratur, wie in der Natur, neben dem Gifte stets das Gegengift finden können. Nirgends, selbst in der leichtesten, gefälligsten Salonmusik fehlt es heutzutage an geschmackvollen, wenigstens an geschmacksneutralen Stücken, die an Stelle des Geschmacklosen, Gemeinen oder Albernen treten könnten. Unsere ersten Tonmeister, ein Schumann, ein Raff haben in richtiger Erkenntniß der Wichtigkeit specieller Rücksichtnahme auf den gewöhnlichen Dilettanten dem Bedürfnisse nach technisch-unschwierigen Compositionen insinuanten Inhalts durch

reichliche Gewährung brauchbaren Stoffes Rechnung getragen. Ich werde gelegentlich einmal alle die Liszt'schen Clavierstücke namhaft machen, die für die Mehrzahl der Dilettanten weit leichter zu bewältigen und zu verdauen sein dürften, als die Spreu eines Thalberg oder der Weizen eines Henselt und Chopin. Aber der Name „Liszt" als Claviercomponist soll nun einmal bedeuten: Unausführbares, Riesenansprüche Erhebendes u. s. w. Ein inoffensives aber darum nicht minder abgeschmacktes Vorurtheil der Ignoranz wie unzählige andere!

Es würde eine Unbilligkeit darin liegen, wenn ich an dieser Stelle die verschiedenen „Rathgeber und Wegweiser auf dem Felde der Clavierliteratur" mit Stillschweigen überginge, welche u. A. die verdienstvollen Lehrer H. H. Louis Köhler und Löschhorn in den letzten Jahren veröffentlicht haben. Bei aller Anerkennung, die ich ihren löblichen Versuchen in mancher Hinsicht gern zolle, thut es mir jedoch leid, dieselben nicht als völlig gelungen und praktisch nutzbar bezeichnen zu können. Sie sind viel zu flüchtig zusammengestellt, das Material ist meist nur dem äußern Anscheine nach systematisch geordnet und gesichtet; der Hauptfehler aber liegt in der erdrückenden Masse des Aufgezählten, die geradezu kopfverwirrend auf Diejenigen, [denen sie helfen will] z. B. Provinzial-Clavierlehrer wirken muß. Auch habe ich zu bedauern, darin sehr zahlreichen Concessionen an den schlechten Geschmack zu begegnen, und der Nomenclatur von mehreren unclaviermäßig gehaltenen Arbeiten. Da genannte Herren sich aber schon einmal mit dem Gegenstande so eingehend beschäftigt haben, so wären sie am ersten berufen, ihn durch eine kritisch reiferwogene totale Umarbeitung zu befriedigenderem dankenswerthen Abschluß zu bringen.

Ich habe wohl kaum nöthig, dem Leser zu markiren, daß ich mir — lediglich vorgenommen habe, einzelne werthvolle Werke der Clavierliteratur, welche unverdient bei ihrem Erscheinen der Tagesbeachtung entgangen und etwa durch Schuld des Verlegers, der sie nach ihrer ersten Remission als Nova zu den Acten gelegt, oder durch Schuld der Bescheidenheit und Ehrgeizlosigkeit des Componisten der Vergessenheit anheimgefallen sind, dieser Nichtbeachtung und Vergessenheit zu entreißen. Daß ich diesen Vorsatz nur ausführen

kann betreffs Compositionen, die zur Stunde noch nicht als antiquirt zu betrachten sind, versteht sich von selbst.

Dieses werde ich nun selten Gelegenheit finden, in so entschiedenem Maße zu behaupten, als ich es heute betreffs zweier Werke versichern kann, deren eines im vorigen Winter bei öffentlichem Vortrage in Berlin günstigste Aufnahme bei Zuhörern und sogar Zeitungsschreibern gefunden hat, zweier Werke, die vor beinahe zwanzig Jahren bei Haslinger in Wien ausgegeben worden sind, und die kein Mensch kennt. Es sind folgende:

Franz Kroll: Andante mit Variationen für das Pianoforte. (Ohne Opuszahl.)

Derselbe: Skizzen für das Pianoforte. (Desgl.)

Der Componist hat kürzlich für die ehrenvolle Verbreitung seines Namens durch eine höchst verdienstvolle musikphilologische Arbeit, Frucht langjähriger, emsigster Studien, gesorgt, welche ich sogleich etwas genauer erwähnen will; manchem Leser dürfte er jedoch aus früheren Zeiten noch erinnerlich sein, wo er als einer der ersten Schüler Franz Liszt's denselben auf Reisen nach Paris und Wien begleitete und des häufigen auf eigene Hand concertirte. Er war Einer der ersten und leider beinahe einzigen Virtuosen, welche die schwierigsten Bravourstücke des Meisters zu erlernen die Kühnheit und Ausdauer nicht scheuten. Vor zehn oder zwölf Jahren habe ich ihn die Phantasien über Norma, Sonnambula u. s. w. häufig spielen hören und dem feurigen Schwunge, sowie der feinen Sauberkeit seines Vortrages aufrichtigste Bewunderung zollen können. Körperliche Leiden haben ihn zum Bedauern Aller, die ihn früher gehört, öffentlichen Vorträgen entsagen machen: als Lehrer erfreut er sich dagegen in Berlin, wo er in dieser Eigenschaft seit 1847 unausgesetzt thätig ist, großer Beliebtheit und Hochschätzung. Das Conservatorium für Musik des Herrn Professor Stern darf auf die Stütze, welche die Clavierclasse an seiner Mitwirkung findet, stolz sein. Die Arbeit, von der ich vorhin sprach, die ich als höchst verdienstvoll bezeichnete und die ich hier noch zusätzlich als die einem wirklichen Bedürfnisse aller ernsten Musiker Befriedigung verschaffende bezeichnen will, ist seine Ausgabe von Bach's wohltemperirtem Clavier, deren erster Theil vor einem halben Jahre

ungefähr bei Peters in Leipzig erschienen ist. Zum ersten Male empfangen wir einen correcten, bis in die kleinsten Einzelheiten der Verzierungen u.s.w. zuverlässig festgestellten Text: der Herausgeber hat nicht blos sämmtliche Drucke, sondern alle von nah und fern erlangbaren, in öffentlichen Bibliotheken oder Privatbesitz befindlichen Autographen und beglaubigten Abschriften von solchen mit staunenswerther Gewissenhaftigkeit consultirt, bevor er seine Entscheidung zu Gunsten der einen oder anderen Lesart traf. Die wohlgemeinten „Verbesserungen" eines Czerny, die albern oder gar nicht gemeinten Entstellungen eines Forkel, Schwencke und Chrysander[1] (letzterem geschieht durch Erwähnung eigentlich schon zu viel Ehre) sind endlich abgefertigt, unschädlich für die Zukunft gemacht worden. Denn es unterliegt keinem Zweifel, daß die Kroll'sche Ausgabe alle früheren verdrängen muß, da sie sich außerdem durch klarste Darstellung der Stimmenschreitung dem Leser, durch trefflich praktische Winke über Fingersetzung — maßvoll und pedanterielos, vieles im Gegensatze zu der verwirrenden, weil mit Ziffern übersäeten Czerny'schen Edition — dem Spieler empfiehlt. Die Enthaltung von Bezeichnungen über Zeitmaß und Vortrag wird ferner allen denjenigen Lehrern willkommen sein, deren individuelle Auffassung an der Czerny'schen Ausgabe im Wesentlichen einen unbequemen Gegner zu bekämpfen hatte. Eine in's Detail sich erstreckende Analyse der Kroll'schen Leistung wäre eine Specialaufgabe, deren Lösung auf das Erscheinen des zweiten Bandes zu vertagen ist.

Herr Kroll, der sich außerdem durch treffliche Ausgaben kleinerer Werke aus der classischen Epoche (Mozart, Rameau u.s.w.) verdient gemacht hat, wird das aus der Erwähnung seiner Leistungen als Musikgelehrter entspringende günstige Vorurtheil beanspruchen dürfen, daß in Gemäßheit des Sprichworts, aus der Qualität des Umgangs eines Künstlers dürfte auch auf die Qualität seines Dichtens und Trachtens geschlossen werden, an seinen eigenen productiven Leistungen „Etwas dran" sein müsse. Das Sprichwort bestätigt sich im gegenwärtigen Falle.

Der Bachianer Kroll zählt zu den polyphon angelegten

[1] In B.s Vorwort seiner Ausgabe von Händels Chaconne in F dur (1862) ist mit dem „dilettantenhaften Musikliteraten" Chrysander gemeint.

musikalischen Naturen, wie die genannten beiden Werke dokumentiren. Nicht jeder Musiker ist von Haus Polyphoniker, kann es auch nicht immer durch Fleiß und guten Willen werden, und kann doch Talent haben. Das ist also eine aparte Gabe — vielleicht erläutert sie Professor Helmholtz oder auch nur irgend ein anderer physiologischer Akustiker. Herrn Kroll's Satzweise ist eine unglaublich feine, gewissermaßen ausgetüftelte, jede Stimme ist ihm gleich wichtig, er steht nicht auf dem hierin leider so dilettantenhaften Standpunkte des großen Schopenhauer, dessen Achillesferse die Kritik der Tonkunst war. Dabei macht aber dieselbe nie den Eindruck des Gesuchten oder Geschraubten; er feilt so lange, bis er das Natürlichste gefunden, bis er das Mittel entdeckt, wie die Kunst seiner Arbeit am besten zu verbergen wäre. Mit ängstlich wählerischer Sorgfalt radirt er jeden Einfall, der ihm einen „dagewesen"-haften Anstrich zu haben scheint; ebenso unerbittlich weist er jeden bizarren Einfall zurück. Bei so seltener Scrupulosität ist die Welt der Verleger vor Ueberschwemmung gesichert; aber ein Modecomponist werden, Aufträge erhalten, dazu verhilft diese Eigenschaft nicht. Ich kenne manch interessantes, werthvolles Werk von Franz Kroll im Manuscript, u. A. ein Clavierconcert, zahlreiche Lieder auch für Chor, verschiedene Transscriptionen, endlich eine Reihe von äußerst liebenswürdigen, geistreichen und sehr praktischen Stücken für das Clavier zu vier Händen, zu deren Veröffentlichung ich ihn (leider immer vergeblich) gedrängt habe, hauptsächlich auch deßhalb, damit seine productive Ader mit Hülfe einer äußern Anregung wieder zu pulsiren anfange. Es liegt etwas in der Berliner Luft, das austrocknet, stocken macht. Berlin ist ein vortreffliches Terrain, „edle Keime" ersticken zu lassen; es kann Falstaff's Wort „ich bin nicht blos selbst witzig, sondern auch Ursache, daß andere witzig werden" auf Berlin so angewendet werden, daß man sagt „es sei nicht blos selbst steril, sondern auch Grund, daß dahin eingewanderte Talente steril werden".

Daß die Verstummung des Componisten Kroll nur einer vorübergehenden Brachliegung gleich zu achten sei, wird mit meinem der aufrichtige Wunsch aller derjenigen Musiker und Musiklehrer sein, die meine „Ausgrabung" seines schönen Variationenwerkes

und seiner anmuthigen Skizzen nützen werden. Das erstere ist eine Arbeit größerer Dimension und vorwiegend ernsten Gepräges. Große Mannichfaltigkeit in Tempi und Rhythmen, auch Tonarten bei einheitlich organischem Zusammenhange und trefflicher Architektonik des Ganzen. Ein nobles, gesangreiches Thema, von populärer Haltung und wohlthuender Breite wird Jeden auf die Kinder der Mutter, die Variationen, in einladender Weise gespannt machen. Ich habe schon die Mannichfaltigkeit gerühmt; diese ist eine wahrhaft exceptionelle. Jede der Variationen trägt eine so individuell gestempelte charakteristische Physiognomie, daß die vielseitige Erfindung des Autors eine angenehme Ueberraschung nach der andern herbeiführt. „Was gemacht werden konnte, was aber nur Wenige machen können, ist hier gemacht." Es fällt schwer, subjectiven Geschmack bei Seite lassend, eine Vorliebe auf objectiver Grundlage für einzelne auszusprechen. Am eigenthümlichsten sind wohl die geistsprühende zweite, die witzige vierte (H moll $^3/_8$), die düstere majestätische sechste (D moll $^3/_4$ Largo) gehalten. Eine kecke, höchst brillante und dankbare Finalvariation mit einer trefflich gesteigerten Coda gibt dem Ganzen wirksamsten Abschluß. Die technischen Schwierigkeiten sind überall mit etwas gutem Willen überwindbar, der Clavierstyl ist klangvoll und sehr instrumentgemäß. Gleiches gilt in Bezug auf die „Skizzen", in denen ich zunächst wieder auf die variations mignonnes aufmerksam mache. Das achttactige Motiv (C dur $^4/_4$ Andantino), Originalthema natürlich, zeichnet sich wieder durch seinen volksliedartigen anmuthig edlen Charakter, die Veränderungen durch eben dieselbe am ersten Opus erwähnte Mannichfaltigkeit aus. Das Ganze eignet sich bei rein musikalischem Werthe auch vorzugsweise zu technischer Gymnastik, wie die donnernde Oktavenvariation in C moll und die darauffolgende interessante Arpeggienvariation. Erfahrene Musiklehrer werden dem Vorzug, den ich im Studium von Variationenwerken für Schüler erblicke, aus in der Sache selbst liegenden Gründen beistimmen. Ein ausgeführteres Phantasiestück in Scherzoform mit Intermezzo (C moll $^2/_4$) ist Nr. 6. Bei einigen außergewöhnlichen Ansprüchen an mehr als dilettantenhafte Technik ist es dennoch sehr handgerecht, und der musikalische esprit, der darin herrscht, wird die Finger beflügeln. Das über-

aus reizende Capriccietto Nr. 4 wird viele Eroberungen bei Damen machen, die nicht „allzu gebrochen Clavier sprechen“. Das erste Präludium in seiner lakonischen Concision, der frische Humor des zweiten menuettartigen Stückes, die leidenschaftliche Melancholie des dritten (ein französirender Autor hätte es ‚inquiétude‘ getauft) werden sich nicht weniger zahlreiche Freunde gewinnen. Diese vier ersten Stücke schließen sich dem Umfang und Charakter nach an das Genre an, welches Chopin mit seinen Préludes eingeführt hat und das Th. Kirchner und St. Heller u. A. weiter angebaut haben.

Ich habe meine Meinung nun ausgesprochen, das Resultat meiner ersten „Ausgrabung“ liegt vor Augen. Und nun geehrtester Herr Verleger in Wien, „Herr von Haslinger“, um österreichisch zu sprechen, thun Sie das Ihrige, versuchen Sie eine neue Sendung der alten, neu gebliebenen Nova, auf daß es ihnen nicht ergehe, wie der schönen Cmoll-Sonate von Volkmann (Leipzig-Kistner), den prächtigen Otto Singer'schen Variationen für zwei Flügel (Leipzig-Härtel) und anderen unverdient unbekannten Werken, von denen ich einmal gelegentlich eines wieder „auszugraben“ versuchen will. H. v. Bülow.

Adolf Jensen.[1]

Einige Worte als Nachtrag zu den „Schumanniana“ im vorigen Jahrgang dieser Blätter.

[Neue Zeitschrift für Musik. 59. Band, Nr. 18, den 30. October 1863.]

Es ist anzunehmen, daß dem aufmerksamen Leser die längere Reihe der unter dem Gesammttitel „Schumanniana“ in dieser Zeitung veröffentlichten Aufsätze in frischer Erinnerung ist. Zunächst waren es darin die inhaltsvollen Mittheilungen über die Persönlichkeit und die Werke des großen Meisters, welche das allgemeine Interesse in mehr als vorübergehend fesselndem Grade be-

[1] Geb. 12. Jan. 1837 in Königsberg i. Pr., gest. 23. Jan. 1879 in Baden-Baden.

anspruchten. Ihr Erscheinen war um so freudiger zu bewillkommnen, als die bekannte Biographie des Herrn v. Wasielewski den zahlreichen, in steter Zunahme begriffenen Verehrern Robert Schumann's, die nach einem treuen, liebevoll concipirten und ausgeführten Denkmale verlangten, durch die bekannten Mängel dieser Arbeit, namentlich durch den trocknen Ton der Darstellung eine beinahe peinliche Enttäuschung bereitet hatte. Die dankenswerthen Ergänzungen des Pseudonymus „Das", im Verein mit den einige Jahre früher bei Gelegenheit der Beurtheilung der Sch.'schen Biographie von dem verehrlichen Redacteur d. Bl. ausgegangenen Beiträgen, haben das Gesammtbild vervollständigt, ich möchte sagen, instrumentirt und das Unerquickliche des Eindrucks genannten Buches ausgeglichen. Deßhalb dürfte, beiläufig erwähnt, der Wunsch, jene Ergänzungen gemeinschaftlich in einem Gesammtband auf den Büchertisch gebracht zu sehen, als ein von Vielen getheilter, auch praktisch gerechtfertigter erscheinen.

Nicht minder verdienstlich war der sinnreiche Gedanke des Herrn „Das",[1] die Biographie des Tondichters nicht als mit seinem Tode abgeschlossen zu betrachten, sondern das Fortleben seines Geistes in seinen Jüngern bis zur letzten Gegenwart in's Auge zu fassen. In seiner Gallerie von Silhouetten oder vielmehr (und zwar — wie bei Brahms — sehr stark colorirten) Lichtbildern wurden bekanntlich unter der Flagge „Schumann'sche Schule" die hervorragendsten jüngeren Tonsetzer,[2] welche, ohne Rücksicht, ob persönliche Zöglinge des Meisters oder nicht, als die in seiner Richtung wurzelnden, seinen Fußstapfen mehr oder minder erfolgreich und selbstständig folgenden Ausläufer seines Geistes zu betrachten waren, mit ästhetisch wie specifisch musikalisch gleich sorgfältiger Gründlichkeit, zum Theil sehr trefflich charakterisirt. Ein bedeutungsvoller Wink für künftige Biographen scharf ausgeprägter Künstlerindividualitäten! Aber in diesem zweiten Theile seiner Arbeit hat der geehrte Herr Verfasser meines Bedünkens eine sehr

[1] Pseudonym für A. Schubring in Dessau.

[2] Karl Ritter (vergl. auch S. 320 „Ein Schüler Robert Schumann's"), Theodor Kirchner, Woldemar Bargiel, Johannes Brahms.

wesentliche Lücke gelassen, die mich schon zu seiner Zeit empfindlich berührt und an die Heine'schen Verse gemahnt hat:

„Nur Luther, der Dickkopf, fehlt in Walhall',
Und es feiert ihn nicht der Walhall-Wisch;
In Naturaliensammlungen fehlt
Oft unter den Fischen der Wallfisch."

Die Überschrift gegenwärtiger Auslassung bezeichnet die Lücke näher, womit ich durchaus nicht gesagt haben will, daß Herr Adolf Jensen mit „Luther" oder einem „Wallfisch" markirte Analogien darböte. Uebrigens würde der selige Heine, der mehr unter die katholischen als die lutherischen Juden zählte, heute seinen gereimten Vorwurf zurückzunehmen, haben: das Pantheon an der Isar, die Regensburger Walhalla, hat endlich der Büste seines sehr zufälligen Schützlings gastlich die Pforten geöffnet. Eine Reihe von Jahren hat Luther freilich darauf warten müssen. Dergleichen Geduldproben haben nun für dreihundertjährig todte Herren nichts Mißliches. Dasselbe läßt sich aber nicht betreffs eines lebenden Componisten behaupten, der bisher in sehr unverdienter Nichtbeachtung reifend, bei einer Gelegenheit, wo es so natürlich, fast unvermeidlich erschienen wäre, die Aufmerksamkeit auf ihn zu lenken, durch ein „Mißgeschick", daß ich Herrn „Das" durchaus nicht zum Verbrechen stempeln will, übergangen worden ist.

Den geneigten Leser seinerseits auf keine Geduldprobe zu stellen, will ich ohne Umschweife meine Meinung über Adolf Jensen gleich Eingangs vorausschicken. Ich sehe in ihm eine Nachblüthe der Schumann'schen Romantik in duftigster Frische und edelster Anmuth, er erscheint mir als der nächste Erbe der — vielleicht klingt das Wort etwas fade, aber es fällt mir kein bezeichnenderes bei — Liebenswürdigkeit des Meisters. Darin liegt zugleich ausgesprochen, daß er ein Jünger des ipsissimus Schumann, des Schumann in seiner ersten Periode ist. Ich habe eben einen Ausdruck angewendet, wegen dessen eine Entschuldigung wohl gerathen sein mag. Die „mechanische" Scheidung eines künstlerischen Organismus, als welcher doch die logische Entwickelung eines Tondichters in der Reihenfolge seiner Werke zu

gelten hat, in verschiedene Perioden des Schaffens, enthält einen dilettantenhaften Beigeschmack, der strenggenommen zu vermeiden wäre. Namentlich sein Gebrauch in der Beethovenliteratur ist unausstehlich; ich habe ihn in meiner Recension der Compositionen Karl Ritter's s. Z. ausführlich in d. Bl. befehdet. Dennoch kann ich ihn bei Robert Schumann's Betrachtung nicht umgehen. Für mich existirt eine schneidige Scheidewand zwischen dem Robert Schumann bis zu Op. 41, den Streichquartetten, oder allenfalls bis Op. 50 (Paradies und Peri) und dem jenseitigen; zwischen dem Schumann, der anfangs seine eigenen Bahnen wandelte, und jenem zweiten, der, geblendet von dem Formenglanze des großen Mozarterben Mendelssohn, an sich selbst irre und zu einem partiellen, geistigen Selbstmorde getrieben wurde. Der Claviercomponist und der Liedersänger in ihm stehen mir ungleich höher da, als der Symphoniker, so anbetend ich mich auch zu den Adagios der zweiten und selbst dritten Symphonie verhalte. Deßhalb kann ich dem vielleicht etwas zu „pikant" gestellten Satze meines Freundes Draeseke: „Schumann sei ein Genie gewesen, das als Talent geendet habe", dem Sinne nach doch nur beistimmen, was meine Hochachtung für den dritten Theil der Faustmusik, meine innige Sympathie für die Manfredmusik nicht ausschließt, welche letztere ich für einen erhebenden Rückfall in sein „Unsterbliches" erkläre.

Die Erscheinung Adolf Jensen's hat für mich in Gemäßheit der ausgesprochenen Ansicht etwas Rührendes. Sie ist ein schöner Reflex der Jugend des Meisters, ruft zurück, nicht wie er einst „gespuckt und geräuspert", sondern wie er geliebt, geträumt und geschwärmt hat. Diese Behauptung steht im Einklange mit dem Geständnisse, welches Herr Jensen seinen „romantischen Studien" als Vorwort voranschickt, und in dem er seine „überwiegende Neigung zum Phantastisch-Schwärmerischen, Mysteriösen" bekennt. Ich werde hierauf im Folgenden noch zurückkommen, finde es aber jetzt angemessen, diejenigen seiner Werke namhaft zu machen, die mir vorliegen und auf welche sich gegenwärtige Auslassung bezieht.

I. Claviercompositionen:

Innere Stimmen Op. 2. (Gade gewidmet.)
Phantasiestücke Op. 7. (Brahms gewidmet.)
Romantische Studien Op. 8. Zwei Abtheilungen.

II. Gesangswerke:

Sieben Gesänge aus dem spanischen Liederbuche von Geibel und Heyse für eine Singstimme mit Clavierbegleitung Op. 4.

Vier Gesänge von Herwegh und Eichendorff desgl. Op. 5.

Lieder des Hafis aus dem Persischen von Daumer desgl. Op. 11.

Endlich:

Gesang der Nonnen und Brautlied von Uhland, ersterer für Sopransolo und vierstimmigen Frauenchor — das zweite für gemischten Chor — beide mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe (oder Pianoforte) Op. 10. Zwei Hefte. [Sämmtliche genannte Werke bei Fritz Schuberth, Hamburg.]

Ich glaube nicht, daß die Kenntnißnahme eines derselben überflüssig wäre, wenn man zu einer rechten Würdigung der Leistungen des Herrn Jensen gelangen will. Der Liedercomponist würde z. B. ebensowenig nach seinem „gefälligen" Op. 4 als nach seinen im Gegensatze dazu ziemlich unpopulären „Hafisdichtungen", Op. 11, für welche letzteren ich nicht unterlassen kann, eine entschiedene Vorliebe auszusprechen, erschöpfend beurtheilt werden können. Es genüge die Versicherung, daß unter den angeführten Werken, bei nicht zu leugnender Werthverschiedenheit der einzelnen unter einander, keines sich befindet, das nichtssagend zu nennen wäre, dessen Bekanntschaft gleichgültig ließe.

Die Claviercompositionen zuvörderst zur Sprache gebracht, so habe ich rühmend hervorzuheben, daß dieselben nicht blos gute Musik, sondern gute Claviermusik bieten. Der Autor documentirt sich als einen vortrefflichen Pianisten, der den modernen technischen Errungenschaften des Instrumentes ein aufmerksames Studium — wahrscheinlich nicht blos mit Kopf, sondern auch mit Hand — gewidmet und sich einen Styl gebildet hat, in welchem

man die Verwerthung des in diesem Punkte durch Chopin, Henselt und Schumann geförderten Materials leicht erkennen kann. Wollte Herr Jensen noch einige Schritte weiter gehen, so würde er an dem neuesten Claviersatz eines Liszt und Raff die Kunst, alle erdenklichen Klangwirkungen bei größter Durchsichtigkeit und — dem Auge gegenüber — auch Uebersichtlichkeit zu erzielen, sich mühelos anzueignen vermögen. Da ich soeben die muthmaßlichen Vorbilder seines Clavierstyls genannt, so ist es selbstverständlich, daß ich denselben nicht als schwülstig, nicht als unpraktisch zu bezeichnen gedenke. Im Gegentheile: Alles ist, wie er es schreibt, von edlem Wohlklange und seinen Ideen adäquat; aus der frequenten Anwendung ziemlich weiter Accordlagen, und demzufolge großer Spannungen und Ausgleitungen ergibt sich auch für kleine Hände noch keine übermäßige Schwierigkeit der Ausführung, da der Componist auf sehr elastische Bewegung des Zeitmaßes und auf häufigen Pedalwechsel rechnet. Aber bisweilen erzeugt diese Satzweise Monotonie im Wohlklang (wie auch bei Henselt), und wenn jede einzelne Zeile derartiger, nur durch Brechung, also successive ermöglichten Zusammenklänge keine sonderliche Mühe verursacht, so kann die Ausführung im Zusammenhange leicht einen schwervermeidlichen Anstrich von Zerfahrenheit gewinnen. Aehnliches könnte am Kirchner'schen Claviersatze ausgestellt werden, weniger an Brahms und Bargiel, welche wiederum häufig den von Kirchner stets beobachteten Wohlklang vernachlässigen.

Form und Umfang der Clavierstücke anlangend, so ist deren Prototyp in den Schumann'schen „Noveletten", „Kreisleriana", „Phantasiestücken" u. s. w. zu suchen und demnach als allgemein bekannt vorauszusetzen. Niemand wird in Abrede stellen, daß diese Form größte Mannichfaltigkeit und Freiheit bei künstlerischer Geschlossenheit zuläßt, daß sie sich als eine immer neu entwickelungsfähige, somit weit fruchtbarere zu erweisen fortfährt, als etwa die des „Liedes ohne Worte". Das in allgemeine Aufnahme gekommene „Phantasiestück" ist ein Sammelname geworden, der in seiner Allgemeinheit den Vorzug gewährt, daß sich Lied, Rondo, Scherzo u. s. w. gleich bequem unter ihn subsumiren lassen. Die Titel „Innere Stimmen" und „Romantische Studien" sind von

Herrn Jensen wohl nur der Abwechslung wegen gewählt worden. Formell sind sie gleichfalls unter die „Phantasiestücke" zu rechnen. Der poetische Inhalt, die Stimmung ist in den einzelnen Stücken durch besondere Ueberschriften angekündigt, in denen ich meinestheils keinen Uebergriff in falsche Programmmusik, keine Ausschreitung in antilyrische Regionen erblicken kann. Häufiger wird in denselben Zeit und Ort der musikalischen Conception mitgetheilt, als ein Object beabsichtigter Tonmalerei. Herr Simon Sechter in Wien unternahm es einst, dies Verfahren parodirend zu verspotten und hat damit ein gründliches Fiasco erlebt.

Die „romantischen Studien", Op. 8 bilden die umfangreichste Sammlung unter den Jensen'schen Clavierstücken. Der Componist scheint auf dieselben persönlich den meisten Werth zu legen, denn er bevorwortet sie mit einem Widmungsbriefe, aus dem hervorgeht, daß er ein Stück persönlichen Lebens in ihnen deponirt, das er fürchtet, Uneingeweihten fremd und ihrer Sympathie unzugänglich bleiben zu sehen. Ich überlasse es kritischen Insultatoren von Beruf, sich über den Ton dieser Vorrede, sowie den der (z. B. in den Gesängen Op. 5) bis an die äußerste Grenze subjectiver Ueberschwenglichkeit streifenden Vortragsbezeichnungen, denen eine Milderung nichts geschadet haben würde, lustig zu machen, möchte jedoch die Inconsequenz nicht unberührt lassen, Mittheilungen zu veröffentlichen, denen man einen rein privaten Charakter vindicirt. Hierin irrt sich aber glücklicherweise Herr Jensen. Er darf allgemeinere, zahlreichere Sympathien erwarten, als er in einer Stunde pessimistischer Melancholie dafürhielt. Seine Sprache ist so sinnig beredt, daß wer sich einmal entschlossen hat, ihr zu lauschen, die Mühe nicht scheuen wird, sich in seine Stimmungen intimer einzuleben, und da wird er so manche Saite seines Innern miterklingen fühlen, somit sich den Componisten zum dauernden Gefährten erwählen. Namentlich der zweiten Abtheilung stelle ich dies Prognostikon und in dieser besonders den Stücken „Weiße Rose, Nachklang, Liebeszeichen".

Dem persönlichen Geschmacke des Referenten sagen jedoch mehr zu die „inneren Simmen" und noch specieller die „Phantasiestücke" Op. 7, welche vom objectiven, zugleich vom absolut musikalischen

Standpunkte aus für das gelungenste der Jensen'schen Clavierwerke zu erklären sind. Der Componist wird diesem Urtheile durch den Argwohn repliciren, als sei mir dasselbe von meinem Clavierspielbewußtsein dictirt. Eine praktische Rücksicht ist allerdings dabei mitwirkend, aber nur nebensächlicher Weise, und dies zwar aus aufrichtigstem Interesse für Herrn Jensen. In seinem Op. 7 begegne ich einem Momente, das in den „romantischen Studien" kaum zu Tage kommt und doch eine nicht unbedeutende Seite seines schönen Talentes entwickelt: frischer, lebensfroher Humor.

Deßhalb dürfte selbiges vorzugsweise geeignet sein, den Componisten zuerst in weiteren Kreisen wirkungsvoll zur Anerkennung zu bringen. Stücke, wie Nr. 1 Aufschwung, Nr. 3 Ballscene, Nr. 6 Wandernde Zigeuner, möchten sich auch im Concertsaale günstig ausnehmen und werden es auch vielleicht, wenn die dazu berufenen Pianisten es endlich einmal überdrüssig geworden sind, die Dmoll-Gavotte von Bach, das Spinnlied von Mendelssohn, und jene pensionatspopulären Salonhauer von Chopin, die dieses großen Tondichters werthvollere Werke am Aufkommen hindern, weiterzuleiern. Ich kann bei Erwähnung der „Wandernden Zigeuner" nicht umhin, den Componisten zu ersuchen, er möge Melismen, wie den auf Seite 13 auftauchenden, künftig dem dafür privilegirten Herrn Gounod für seine „deutschen" Opern überlassen. Da ich einmal zu mäkeln angefangen, so rüge ich noch die katerhafte Succession großer Terzen, (bei mäßiger Bewegung), die mich auf Seite 14 der „inneren Stimmen" zucken macht, und zu der die Vortragsvorschrift „mit graziöser Coquetterie — wohl ironisch gemeint — eine burleske Randglosse gibt. Kleine Terzen würden den gleichen Dienst erweisen und den hübschen Einfall der Einschiebung eines fünften Tacttheiles in ein besseres Licht stellen.

So reichen Stoff ich bei einer detaillirten Besprechung aus den Clavierwerken des Herrn Jensen zu großen Lobsprüchen und kleinen Ausstellungen schöpfen könnte: der Umfang dieses Artikels würde durch dessen Ausbeutung so stark anschwellen, daß mich der Leser vielleicht im Stiche ließe. Zudem würde sich dabei das Be-

dürfniß der Einschaltung von Notenbeispielen geltend machen, deren Ersprießlichkeit mir bei einer Besprechung, deren Gegenstand nur dem Schreiber, nicht dem Leser vorliegt, nicht in allen Fällen einleuchtet. Bei vorbeschlossenen Verurtheilungen ist dieses Mittel allerdings äußerst wirksam; die Herren Bagge und Bruyck haben ihrer Zeit in der Wiener Musikzeitung erbauliche Exempel davon geliefert. Da wurde irgend eine frappante außergewöhnliche Stimmführung oder Modulation aus dem Zusammenhange gerissen, womöglich mit dem Ende einer Periode angefangen und demselben wiederum nur ein Fragment der folgenden angefügt; hierzu gesellten sich die Nachlässigkeiten des Setzers, die man wohlweislich zu verbessern unterließ — kein Wunder, daß dem Leser die Haare zu Berge steigen und er im guten Glauben an die Ehrlichkeit der Redaction, ohne die Sache selbst weiter zu untersuchen, den ihm eingeflößten Schauder vor dem betreffenden „Draeseke" oder „Tausig"[1] festgemauert seitdem im Kopfe umherträgt. Schönheiten lassen sich dagegen durch kurze Notenbeispiele nicht wie Tuchproben vorlegen; was wollen zwei oder vier Tacte Bestimmtes, Eindrucksvolles bieten? Ich begnüge mich daher, dem Componisten das Zeugniß zu geben, daß er eine durchgängig gebildete Tonsprache spricht, und weder im Melodischen noch im Harmonischen dem Grundsatze von der „Umkehr" huldigt, und daß, wenn seine Gestaltungskraft an einzelnen Stellen wohl einmal ein gewisses Ermatten und Erlahmen zeigt, dieser Uebelstand unzertrennlich ist von den Vorzügen, die sein vorstrebender, ringender Geist andererseits in die Waagschale legt. Uebrigens besitzt er die Gabe, fließend und natürlich zu schreiben, in hohem Grade, und die sehr vereinzelten Ausnahmen, wo er sie etwa verleugnet, sei es durch eine Geschraubtheit oder eine Banalität, werden im weiteren Entwickelungsgange seines kritischen Bewußtseins sich immer mehr verlieren. Folglich wird er hierauf bezüglicher Mahnungen entrathen können. Seine Erfindung trägt in

[1] Draeseke und Tausig werden hier als diejenigen Künstler citirt, welche in der Befolgung der Principien der neuen Schule auf dem Gebiete harmonischer Kühnheiten in jener Zeit am weitesten gegangen waren.

der Hauptsache stets das Gepräge der Vornehmheit und Gewähltheit — und das ist das Wesentliche.

Es sei nun dem Liedercomponisten Jensen ein Wort gewidmet. Auf diesem Gebiete, will mich bedünken, ist ihm eine noch größere Reife zuzusprechen, bei welchem Lobe übrigens der Instrumentalcomponist nicht leer ausgeht. Die Clavierbegleitung seiner Gesänge ist mit einem wahrhaft orchestralen Reichthume ausgestattet, und zwar in so geschickter, discreter Weise, daß der Sänger oder die Sängerin nie gedeckt, nur unterstützt wird. Seine Behandlung der Stimme ist meistentheils mit kundiger Feder ausgeübt. Der Sänger lasse sich nicht durch einzelne Ausnahmen abschrecken, wie z. B. durch den Anfang des ersten „Hafisliedes", der bei höchst interessanter, poetischer Intention etwas außergewöhnliche Zumuthungen enthält. In dem dritten kann er sich dafür durch fast Verdi'sche Concessionen entschädigen und die überaus reizenden Nrn. 5 und 6, letztere eine Art Serenade im Bolerotempo, sind ebenso sanglich-bequem als wirkungsvoll gehalten. Auch dem letzten, sehr innig empfundenen und schwungvoll gesteigerten Gesange wird er nichts vorzuwerfen haben, jedenfalls nur sehr Weniges dem vierten, das wir von einer Ueberladung der Begleitung nicht freisprechen können. Ich habe schon oben gesagt, daß die „Hafislieder" mir als die bedeutendste Kundgebung des talentvollen Componisten erschienen, daß sie aber wenig Aussicht hätten, populär zu werden. Der Hauptgrund liegt darin: es sind zu ihrer Ausführung zwei sehr tüchtige und feinfühlende Künstler erforderlich. Der Componist hat in ihnen seine musikalische Potenz fast allzu verschwenderisch walten lassen. Er gibt fast zu viel; aber kann man das einen wirklichen Vorwurf nennen, und wenn man es kann, ist er nicht in gleichem Maße dem Liedersänger Robert Schumann zu machen? Wie aber hierin der Jünger mit dem Meister verglichen werden darf, so auch in der ungemeinen Innigkeit der Empfindung, in der den Kern der Dichterworte bis auf die geheimsten Fasern aufsaugenden Wahrheit des musikalischen Ausdrucks. In dieser Herzenswahrheit, dieser undefinirbaren Fähigkeit innersten Sanges, der sich unwillkürlich zum Erguss und zwar zum polyphonen Erguss drängt, — also zur specifisch-musikalischen Dramatik steigert

— liegt eine der Haupteigenthümlichkeiten von Jensen's Talent, wegen welcher er vor anderen seiner Richtungsgenossen vornehmlich Anspruch auf auszeichnende Sympathie und Hochschätzung erheben darf.

Die vier Gesänge Op. 5 sind gleich seinem Op. 1, das, wenn ich nicht irre, in Leipzig bei Senff publicirt ist, einfacher gehalten und für Dilettanten zugänglich, solchen also zu empfehlen. Nur das letzte Stück, die Wiedercomposition von Eichendorff's „Waldesgespräch" muß als ein unglücklicher Einfall bezeichnet werden, auch wenn es Schumann nicht so wundervoll in Musik gesetzt hätte. In dem schönen Liederhefte Op. 4 (wurde im vorigen Jahrgange d. Bl. besprochen) haben wir ein Pendant zu den Hafisgesängen. Persien und Spanien sind sich verwandt als gleich günstige Gärten für jene hochrothe, brennend rothe Poesie, wie sie Hr. Jensen für seine musikalischen Nachdichtungen braucht. Es enthält dieses Heft gar viel des Anmuthigen, Charakteristischen und manche Züge großartiger Leidenschaft. Im Ganzen jedoch constatiren die Hafisgesänge einen nicht unwesentlichen Fortschritt, der um so erfreulicher ist, als sich gleiche Hoffnungen betreffs der Weiterentwickelung des Componisten im Allgemeinen an diese Thatsache knüpfen lassen.

Schließlich sei nun der vor ganz Kurzem erschienenen Chorgesänge mit Begleitung der Harfe und zweier Hörner gedacht. Brahms war der erste, der auf den glücklichen Gedanken dieser Instrumentation gerieth, und Jensen hat wohl gethan, hier in seine Fußstapfen zu treten. Er hat zwei ganz vortreffliche Tondichtungen gegeben, die das Programm jedes größeren Concerts zieren werden. Bekanntlich fehlt es an passenden Vocalcompositionen als Intermezzi bei Orchestermusik-Aufführungen. Das Publikum bekundet einen ganz richtigen Geschmacksinstinkt, wenn es sich gegen die ewigen Wiederholungen der in den meisten Concerten gäng und gäben Arien aus Oratorien und Opern aufzulehnen anfängt. Diese abgedroschenen Stücke spielen zwischen den Orchesterleistungen (Ouvertüre, Concert, Symphonie) eine ähnliche Rolle, wie früher die Zwischenactsmusik im Schauspielhause. Es fehlt also an specifisch concertmäßiger Vocalmusik. Somit dürften der „Nonnengesang" und das „Brautlied" des Hern. Jensen allen intelligenten, keine

Trägheit unter dem Mantel keuscher Classicität bergenden Concertdirectionen als höchst taugliche Mittel der Abhilfe erwähnten Mangels zur Aufführung angerathen werden. Beide Werke, sehr mäßigen Umfangs, sind äußerst praktisch, sowohl im Instrumentalen als in der Stimmenbehandlung gehalten und müssen von schöner Wirkung sein. In dem „Brautliede" gibt es ein Tenor- und ein Sopransolo, die von geübten Dilettanten leicht auszuführen sind. An seiner trefflichen Art für Chor zu schreiben, merkt man, daß der Componist seit Längerem Dirigent einer Singakademie in Königsberg ist. Möge er nach diesem glücklichen Debüt recht bald seine Kraft zu einer ähnlichen, vielleicht größeren Schöpfung concentriren!

Ein Zeitungsartikel kann dem Leser keine neue Ueberzeugung beibringen, ihn aber vielleicht veranlassen, sich das Material zum eventuellen Selbstschaffen einer solchen zu holen. Dieses zu versuchen war die Absicht des Schreibers; er hofft wenigstens das erreicht zu haben, daß, wenn künftig von Schumann'scher Schule die Rede ist, Hr. Jensen dabei nicht übergangen wird, der, wenn man Bargiel als den Baß, Kirchner als den Baryton der Schumannianer bezeichnen wollte, als ihr Tenor zu gelten hätte.

H. v. Bülow.

Wörter und Begriffe.[1]

[„Die Fackel, Wochenschrift zur kritischen Beleuchtung der Theater- und Musikwelt." Jahrgang 1, Nr. 1, 2, 3, 5, den 9., 16., 23. Januar und 6. Febr. 1864.]

I.

Manche brennende Frage der Kunstkritik würde rascher Aussicht gewinnen, gelöscht zu werden, manch streitiger Punkt ästhetischer Debatte würde früher zur Schlichtung gelangen, wenn sich die berufenen Wortführer der kämpfenden Partheien entschlössen, sich zu allererst über den Gegenstand des Zwistes klare Rechenschaft abzulegen, und ihre respectiven Banner mit leserlichen, allgemein verständlichen, also

[1] Vergl. Vorbemerkung S. 148.

unzweideutigen Inschriften zu schmücken. „Doch ein Begriff muß bei dem Worte sein" naseweiselt der Schüler zu Faust-Mephisto; er hätte den Satz mit verändertem Accente wiederholen sollen: „Ein Begriff muß bei dem Worte sein." Wir Deutschen leiden an einem Überflusse von Begriffen, der nicht unserer Sprache, ich hätte beinahe gesagt unseren Sprachen, zur Last zu legen ist, sondern jenem kosmopolitischen Jargon, den geist- und gewissenlose Journalisten unserer Tagesliteratur aufgeheftet haben. Dies üppig aufgeschossene, lustig weiter wuchernde Unkraut auszujäten — wäre eine Arbeit, mit der ein ganzes Jahrzehnt unter Mitwirkung seiner erleuchtetsten patriotischen Köpfe schwerlich fertig werden dürfte. Der Potsdamer Sprachreinigungsverein wird sie keinesfalls zu Stande bringen, denn es handelt sich um Wichtigeres als um Fremdwörter-Hetzjagd, die als ein um so kindlicheres Spiel zu bezeichnen ist, da man sich durch Mitbetheiligung an demselben der Thorheit schuldig machen würde, wohlerworbene Reichthümer unserer Gedankenwelt fallen zu lassen, ästhetische und linguistische Eroberungen nutzlos, und insofern mit bedeutendem Schaden aufzugeben, als man in teutonischen Neologismen mühsam nach Ersatz und Entschädigung grübeln müßte. Denn Napoleons des Dritten bekannter Ausspruch »on ne détruit, que ce que l'on remplace« paßt für alle Gebiete: mit dem an die Stelle-setzen-wollen würde man jedoch schwerlich auskommen, da neuen Wortbildungsversuchen das „allgemeine Sprachrecht" nicht überall freundlich entgegenkommen dürfte. Auf geistigem Gebiete gibt's leider keine Möglichkeit, durch einen „zweiten December" allerlei Anarchien ein beifällig aufgenommenes Ende zu bereiten. Und dennoch lehrt die Erfahrung, daß einzelnen bevorzugten Geistern derartige Staatsstreiche geglückt sind. Wer gedenkt nicht des naheliegenden Beispiels, wo unter eines wackeren Geistesstreiters markigen Schlägen der Thron Herrn Julian Schmidt's zusammenbrach, als wäre es der Louis Philipp's, jenes Herrn Julian Schmidt, den die Feigheit der Literaten wenigstens passiv als »le meilleur des littérateurs« beinahe ebenfalls achtzehn Jahre hindurch respectirt hatte?[1]

[1] Gemeint ist Ferdinand Lassalle's „Herr Julian Schmidt, der Literarhistoriker" (Berlin, G. Jansen 1862).

Der geneigte Leser — erschrecke nicht! Schreiber dieser Zeilen — conspirirt zwar unausgesetzt, hat aber noch keine Höllenmaschine zu Stande gebracht, arbeitet auch nicht in diesem Fache, geht überhaupt nicht um mit ähnlichen Zermalmungs- und Zerschmetterungsplänen; vielmehr hat er es sich zum Grundsatze gemacht, hauptsächlich der zerstörenden Kraft der Zeit zu vertrauen, die sich an so vielen Irrthümern, Verkehrtheiten und Ungerechtigkeiten siegreich bewährt hat. Der Lauf der Dinge ist ja zugleich der Ablauf alten Widersinns, freilich auch der Zulauf neuen Widersinns und so am Ende nur ein Kreislauf von Widersinnigkeiten, welche einzig durch ihren bunten Wechsel, durch ihre mannichfaltige Bewegung, durch die Processe ihres Entstehens und Vergehens — für ein strebsames, d. h. unzufriedenes Individuum erträglich werden. Obwohl nun Pessimist, ist er dennoch kein Quietist. Er rechnet sich mit zur Zeit, zu ihren Werkzeugen und ist der Meinung, daß es Schuldigkeit jedes Zeitgenossen ist, auf seinem Felde, in seinem Berufe ein derartiges Hammer-, Sägen- oder Feilen-Bewußtsein zu pflegen und womöglich zu eingreifender Bethätigung zu bringen.

Ich glaube, solch allgemeine Fassung klingt weniger anmaßlich, weniger offensiv und somit geringeres Mißtrauen erweckend, als wenn die einzelnen Mitarbeiter in der Probenummer dieser Zeitung, jeder mit seiner speciellen Emphase oder Gemüthlichkeit, die Erklärung variiren wollten: die Kunstkritik der Gegenwart hat viele faule Flecke; wir „haben es unternommen", sie zu reformiren. Es gibt kaum eine größere Utopie als die Reformsucht auf geistigem Gebiete. Reformirt wird — Nichts. Für krüppelhafte Ansichten, für ungesunde Vorurtheile gibt's kein Kissingen, Karlsbad und Ostende. Auch deren Träger lassen sich nicht curiren oder nicht — reformiren. Einestheils befinden sie sich unbewußt dermaßen wohl und behaglich in ihrer geistigen Krüppelhaftigkeit, daß sie die Zumuthung einer Änderung als selbstverliebte Narzisse gar nicht begreifen können, anderntheils ist ihr persönliches Interesse zu eng verschlungen mit deren Bestand und womöglich Ausbreitung bei denjenigen Nebenmenschen, auf deren Unterstützung durch Hochachtungsbezeugung oder Kundschaft sie rechnen, daß sie jeden Curirungsangriff als Eigenthumsverletzung und Kriegs-

erklärung betrachten. Seien wir also bescheidener und deßhalb vielleicht erfolgssicherer; setzen wir an die Stelle von Reformversuchen — Belehrungsversuche. Wenden wir uns an die Unbefangenen, noch nicht Voreingenommenen, an diejenigen, die sich ein Urtheil bilden wollen und geneigt sind, Material zu empfangen, an dem sie ihre Prüfensfähigkeit bewähren können, an die Werdenden, nicht an die Gewordenen. Ich resümire: Vorurtheile lassen sich nicht reformiren, sondern nur aus dem Wege räumen, und gegen deren unverbesserliche Repräsentanten kennt die civilisirte menschliche Gesellschaft nur ein Überwindungsmittel: es heißt, sie überleben, »superesse eis«.

Eine weitere Ausdehnung meiner antireformistischen Ansicht wird mich auf den Ausgangspunkt dieser Zeilen zurückführen. Ich behaupte nämlich: auch die gäng und gäbe kunstkritische Terminologie bedarf keiner Reformirung, also z. B., wie ich bereits erklärt, auch keiner zweifelhaften Verdeutschungsbestrebungen von überkommenen, aus maßgebender Quelle überkommenen Begriffen. Dagegen bedarf sie um so dringender einer gewissenhaften Revision dieser Begriffe, einer Kritik ihres Ursprungs, in deren Gefolge sich dann von selbst diejenige Übereinkunft unter den streitenden Partheien oder den discutirenden Personen einstellen wird, welche die nächste Gefahr der Unfruchtbarkeit der Debatte beseitigt: ununterbrochene Mißverständnisse, Mißverständnisse, die bisweilen lediglich hervorgerufen sind durch Worte, mit denen ein widersprechender Sinn verbunden wird, und die sich dann selbst bis auf diejenigen Punkte erstrecken, in welchen man einig ist, oder es doch unbeschadet aller principiellen Differenzen sein könnte. Es dürfte überflüssig erscheinen, alle oder doch nur die in der täglichen ästhetischen Conversation (die Feuilletonkritik des Journals rechne ich hierzu) unvermeidlich wiederkehrenden Stichwörter aufzuzählen, mit welchen der willkürlichste, anarchistische Unfug getrieben wird, und bei denen der Eine Dies, der Andere Jenes sich denkt, die Mehrzahl aber jedenfalls durch das Ersuchen um eine concise Definition in die peinlichste Verlegenheit gerathen würde. „Classisch — romantisch"; „idealistisch — formalistisch"; wieviel babylonische Thurmbau-Scenen entrollen diese Ausdrücke nicht täglich vor den Augen des lesenden Publikums!

Sollen aber darum jene Fremdwörter aus dem ästhetischen Wörterbuche gestrichen, bezw. durch neue, d. h. ungewohnte, also schwer einzuführende deutsche Wörter ersetzt werden? Schreiber dieses gesteht offen seinen Mangel an Kühnheit ein, dies nicht für thunlich zu halten. Aber analysiren, kritisiren sollte man diese Schlagwörter einmal mit jener vielgepriesenen, aber betreffs ihres wirklichen Vorhandenseins zuweilen fraglichen deutschen Gründlichkeit; untersuchen sollte man, ob dieselben zu allgemein gültigen Repräsentanten eines unzweideutigen Begriffes und welchen Begriffes taugen, ob z. E. Diejenigen Unsinn schwatzen, welche eine Beethoven'sche Composition classisch oder die, welche sie romantisch nennen u. s. w. In erschöpfender Weise könnte dies freilich nur durch einen Folianten, durch ein System der Philosophie des Schönen geschehen, und nicht durch kleine Zeitungsartikel. Bausteine, Beiträge hierzu aber können in letzterer Form willkommen geheißen werden, und es würde mich freuen, zu deren Hervorrufung an dieser Stelle Anregung zu geben. An Stoff mangelt es nicht. Sehen wir einmal vom Gebiete jener Abstracte ab, steigen wir herunter zu den Spitz- und Spottnamen, welche sich die musikalisch Orthodoxen und die Häretiker gegenseitig ertheilen. Da glauben die Ersteren, mit dem Worte „Zopfmusiker" werde auf den Mozartverehrer gestichelt, und Letztere müssen sich noch schlimmere Quiproquo's gefallen lassen. So erklärte neulich ein literarischer polisson in Breslau unter den gemeinsten Schmähungen auf Robert Schumann diesen für das Haupt der „Zukunftsmusiker"! Nun weiß jeder nur halb Eingeweihte, daß die Wagner-Liszt'sche Schule bei aller Pietät und Hochachtung für den eben genannten Meister den Schumannianern ganz dieselben Vorwürfe über „falsche Bahnen" zurückschleudert, mit denen sie von diesen bombardirt wird. Wahrhaftig, der arme Leser ist zu bedauern — es muß ihm ein Mühlrad im Kopfe herumgehen! Und er wäre vollkommen im Rechte, das arabische Sprüchwort anzuwenden: Das Klappern der Mühle höre ich wohl, aber das Mehl sehe ich nicht, wenn er nicht die Vermessenheit hätte, sich in den Parteikampf hineinzumischen und ich möchte sagen, an der Hand des Zufalls, unkundig, was denn eigentlich der Gegenstand des Streites, je nach seinem persönlichen Gefallen oder Mißfallen etwa

an der Nase oder der Handschuhfarbe eines ihm bekannten Vertreters einer Partei durch Mitheulen oder durch Mitwühlen die Confusion auf's Äußerste zu steigern beitrüge. Doch auch diese Gattung von Wörtern ohne Begriffe wollen wir ungekränkt in ihrer Mißanwendung lassen. Wechselt ja doch wenigstens der euphemistische oder kakophemistische Gebrauch derselben fast mit jedem Jahrzehnt. „Nazarener, Geuse, Yankee, Sansculotte, Feudaler, Fortschrittler, Socialist u. s. w.", welche geschichtlichen Wandlungen haben alle diese Spitznamen erlebt! Bald Schild und Ehrenzeichen, bald Blöße und Brandmal, je nach der Strömung der Zeit, je nach dem Wasserstande der öffentlichen Meinung, die Chamfort mit Recht als die erbärmlichste aller Meinungen bezeichnet!

Vielleicht entschließe ich mich gelegentlich zu einer Monographie des Ausdrucks „Zukunftsmusiker", wenn das unsinnige und unanständige Gebahren gewisser journalistischer Ignoranten eine Aufklärung des theilnehmenden Lesers nöthig machen sollte. Für's Erste stelle ich mir eine bescheidene, inoffensivere, neutralere Aufgabe. Ich will den Begriff, Gebrauch und Mißbrauch einiger allgemeiner Bezeichnungen, die Jeder im Munde führt, kritisiren und versuchen, wenigstens auf diesem kleinen Gebiete etwas Klärung und Entwirrung zu schaffen. Die Wörter, bezw. Begriffe: Virtuose und Dilettant sind es, welche ich zunächst in Angriff zu nehmen für nicht „unzeitgemäß" halte.

II.

Der mißbräuchlichen Anwendung der Ausdrücke Virtuose und Dilettant entgegentreten, heißt so viel als dieselben rehabilitiren. In neun und neunzig unter hundert Fällen dienen sie herabsetzenden Urtheilen und scheinen nur dem Tadelwörterbuch des musikalischen Recensenten noch anzugehören. Man octroyirt ihnen den Begriff der Verneinung künstlerischen Wesens, wie ein solcher allerdings den mit Hülfe der Endsilbe „haft" (virtuosenhaft, dilettantenhaft, oder auch dilettantisch) abgeleiteten Beiwörtern nach sprachlichem Rechte innewohnt, gegen dessen Unterschiebung die Hauptwörter selbst mit gutem Fug sich sträuben können. Indem man beide in Gegensatz zum eigentlichen Künstler stellt, will man

gewissermaßen unter Dilettant einen unfertigen Künstler (contradictio in adjecto), unter Virtuose einen allzufertigen Künstler (nonsens) verstanden wissen. Das ist nun, wie der Berliner sagt, „gegen alle Verfassung", nämlich eine handgreifliche Verletzung der Charte des gesunden Menschenverstandes.

Beide Ausdrücke stammen aus dem Italiänischen. Virtuoso ist ursprünglich ein Beiwort, das „geschickt, tüchtig" bedeutet, von virtù (Tugend, Kraft) stammt und als Hauptwort einem Meister in den schönen Künsten zugetheilt wird. Dilettante, d. h. uno che dilettasi, ist zu übersetzen: Einer, der an Etwas Vergnügen, Freude empfindet, speciell an den schönen Künsten, also ein Kunstliebhaber, und da man, um eine Sache zu lieben, sie zuvörderst kennen muß, auch ein Kunstkenner. Wenn je zwei Fremdwörter vor Mißdeutung und Sinnentstellung hätten geschützt bleiben können, so hätten es diese sein müssen, sollte man meinen: aber was bringt der Deutsche nicht fertig, namentlich der deutsche Literat, die deutsche Ästhetik, die bekanntlich — um Hamlet's Ausruf zu parodiren — sich „mehr Dinge erträumt, als im Himmel und auf Erden existiren!" Der französische Sprachgebrauch ist dagegen ein vollständig correkter, dem italiänischen adäquater geblieben. Häufiger bedient er sich dagegen der einheimischen Ausdrücke »artiste« (gleichviel ob exécutant oder compositeur) und »amateur«. »Virtuose« kommt gewöhnlich bei gesteigerter Anerkennung von reproductiven Leistungen in Anwendung, niemals in wegwerfendem Sinne, wie bei uns; mit »dilettante«, dessen italiänische Endung man beibehält, bezeichnet man vorzugsweise einen enthusiastischen Verehrer des italiänischen Gesanges. »Amateur« ist zunächst ein inoffensiver Ausdruck, doch faßt man ihn zuweilen, wie bei »concert d'amateurs« in derjenigen üblen Nebenbedeutung auf, die der bekannten scherzhaften Definition von Dilettant: „Einer, der allerdings zu seinem Vergnügen, aber zu Anderer Mißvergnügen musicirt," entspricht. — Vielleicht hätte ich mir durch ein einziges classisches Citat die vorangegange schulmeisterliche Erörterung sparen können. In der bekannten Kellerscene des Goethe'schen Faust wird die Frage mit zwei Zeilen auf's Bündigste erschöpft.

Frosch (zu Mephisto):

Seid Ihr wohl gar ein Virtuos?

Mephisto:

O nein! Die Kraft ist schwach, allein die Lust ist groß.

Klarer ist die Sache nicht zu fassen: Lust (Dilletant) und Kraft (Virtuos), letztere allerdings nicht denkbar ohne die Lust, als Weckerin ihrer Bethätigung. „Aber" — so könnte ein Vertreter deutscher Gründlichkeit fragen — „sollte in der Frage des Studiosen Frosch nicht ein ironischer Accent auf das Wort Virtuos gelegt worden sein?" Es ist wirklich nicht unmöglich, daß z. B. Herr Dr. Gustav Engel[1] in der Vossischen Zeitung sich auf die Autorität des seligen Herrn Frosch stützen möchte, um mit dem Worte „Virtuos" gelegentlich ingeniös um sich werfen zu können, doch ich glaube meinen geneigten Lesern keine Unhöflichkeit zu erweisen; wenn ich sie nicht so kurzweg für lauter „Engel" oder sonstige Flügelträger ansehe.

III.

Wenn man Verkehrtheiten zu Leibe gehen will, muß man sich in die Täuschung versetzen, daß sie einen zureichenden Grund ihres Daseins aufzuweisen haben, und wenigstens einen halben, einen Scheingrund desselben ausspüren können. Ich will mich zunächst speciell auf das Wort „Virtuos" einlassen und untersuchen, was denn plausibler Weise beigetragen haben könnte, einen Ehrentitel gleichsam in Verruf zu bringen. Eine Mitschuld ist denjenigen Nicht-Künstlern beizumessen, die das Wort „Virtuos" usurpirt haben, weil sie sich begreiflicher Weise nicht gern dazu verstehen mochten, unter ihrem wahren Namen: musikalische Jongleure, instrumentale Kunstreiter, akustische Hanswurste aufzutreten. Den Prätentionen dieser „falschen" Virtuosen der Kehle, der Geige u. s. w., hauptsächlich aber des Claviers, hätte von Anfang an Seitens einer ihres Berufes bewußten Kritik ein energischer Protest entgegengesetzt werden sollen: statt dessen hat man das auszeichnende Wort „Virtuos" degradirt. Die Gefahr liegt nahe, im Streben nach

[1] Vergl. Brief v. 26. Jan. 1857, Bd. III, S. 65—68.

Exemplificirung meiner Behauptung durch Anführung der Namen bestimmter Virtuosen illegitimen Charakters persönlich beleidigend zu werden. Ich will also statt der Eigennamen Classennamen — die Ausfüllung dem Scharfsinne des Lesers überlassend — geben, speciell nur in den Circus des Clavierspiels herabsteigend. Der Sammelname „Clavierhusar" ist bekannt — Beethoven hat ihn erfunden, — die Unter-Abtheilungen haben sich erst in späterer Zeit construirt: Octavenjupiter, Scalenpapst, Terzenritter, Trillerkönig, Präsident der Republiken Staccato und Legato; jedes Detailgebiet der Mechanik hat einen Vertreter seiner höchstvollendeten Ausbildung aufzuweisen und dürfte somit zur Formation ähnlicher „Würden" Anhalt bieten. Und hiermit habe ich auch schon den Punkt berührt, der das Kriterium des falschen und des echten Virtuosenthums abgibt. Alle jene genannten unbestreitbaren Fürsten und Helden — aber meiner Meinung nach mehr als zweifelhafte Virtuosen — suchten Interesse zu erregen und zu glänzen durch Darlegung einer außergewöhnlichen, noch nicht dagewesenen „fabelhaften" Fertigkeit in einer technischen Specialität, zu welcher Neigung, d. h. Anlage der Arm-, Hand- oder Fingergelenke befähigten und eiserne Ausdauer der Uebung ermächtigten. In dieser Specialität gingen sie technisch auf und — künstlerisch unter. Das wahre Virtuosenthum erheischt aber zunächst gleichmäßige Ausbildung und natürlich möglichst entwickelte Ausbildung in allen technischen Specialitäten. Hier ist der berühmte Feuerbach'sche Moralsatz: „Folge allen deinen Neigungen, so wirst du keiner einzelnen zum Opfer fallen", mit vollem Recht anzuwenden. Die meisten der vorgenannten Virtuosen sind eben der Specialität, der sie dienten, zum Opfer gefallen. Dienen soll man nun aber eben so wenig einer einzelnen Specialität, als ihrem möglichst vollständigen Complexe, sondern nichts Anderem als der — Kunst. Gute Musik gut ausführen, das ist der Beruf des Virtuosen. Die Virtuosität, die technische Fertigkeit, ist nicht Zweck, sondern Mittel zu einem höheren Zwecke, und derjenige Virtuose, der das vergißt, ist ein Pseudo-Virtuose, steht auf keiner höheren Stufe als der Jongleur und Taschenspieler. Nicht willkürlich habe ich mir hier den Pianisten unter den Virtuosen ausgewählt. Das Clavier ist das Solo-Instrument par

excellence — der Clavier-Virtuose somit der Virtuose par excellence. Vermöge seines orchestralen Umfanges und der auf diese Eigenschaft gegründeten Selbstständigkeit — eine Selbstständigkeit, die andererseits mit dem Nachtheil einer gewissen Individualitätslosigkeit nothwendig verknüpft ist — eignet sich das Clavier eben vorzugsweise zur Entfaltung der selbstständigsten Virtuosität. Der Clavierspieler (der Organist gleichfalls) ist Legislative und Executive zugleich, Dirigent seines Orchesters nicht minder, wie sein eigenes Orchester. Es ist hier nicht am Platze, die Bedeutung des Allerwelts-Instrumentes in seinen Schatten- und Lichtseiten darzustellen; übrigens ist diese Aufgabe bereits hinreichend von Sachverständigen gelöst worden. Ich verweise Interessenten auf das theilweise ganz vortreffliche Buch des verstorbenen Dr. Adolf Kullak: Die Aesthetik des Clavierspiels (Berlin, Guttentag). Im Uebrigen erinnere ich kurz daran, daß die Clavier-Literatur der musikalische Mikrokosmus ist, daß sie der Schrein ist, welcher die reichsten und kostbarsten Schätze des deutschen Ton-Genius in sich birgt, die an's Licht zu fördern, die zur Ausstellung zu bringen gerade Beruf des Virtuosen ist, und daß das numerische Vorwiegen der Clavier-Virtuosen nicht blos zufällige äußerliche Veranlassung, sondern innerste Berechtigung hat*).

1) Am 17. Nov. 1858 äußert sich B. in der Nr. 47 der „N. Berl. Musikzeitung" bei Gelegenheit einer Kritik des Pianisten Ch. Wehle wie folgt: „So sehr das musikliebende Berlin einerseits stolz sein darf, daß es seine künstlerische Befriedigung mehr im Genusse des sogenannten classischen Kunstwerks findet, als im Wohlgefallen am Glanze der Interpreten, so ist andererseits durch ein allzuschroffes Zurückweisen des berechtigten Virtuosenthums der Eintritt einer Lücke in dem musikalischen Treiben zu befürchten, welche ganz empfindliche Nachtheile mit sich führen könnte. Der Sinn des Publikums für die Qualität der Reproduction vergröbert sich zusehends: über der Freude am Werke vergißt man die Nothwendigkeit der möglichsten Vervollkommnung der Mittel, welche dasselbe in die sinnliche Erscheinung zu übersetzen haben. Das Publikum in Berlin hat sich daran gewöhnt, sich an mittelmäßigen Aufführungen genügen zu lassen, sobald dieselben nur überhaupt eine gewisse Genießbarkeit der classischen Meisterwerke zuließen. Daß jedoch eine solche Genügsamkeit schließlich nicht zum Heile des Kunstgeschmacks ausschlagen kann, liegt auf der Hand, und es schiene uns jetzt für die Kritik eine unerläßliche Pflicht zu sein, vor einem andern Extrem als dem z. B. des südländischen Publikums zu

Ich habe als Vorbedingung, als Grundlage des wahren Virtuosenthums genannt: Herrschaft über das Material, Auszeichnung nicht blos in einer technischen Specialität, sondern gleichmäßige Bemeisterung möglichst aller technischen Specialitäten. Beethoven's Clavierwerke sind nichts weniger als Bravour-Paradepferde, Fingerfertigkeits-Darlegungs-Apparate: jedoch ihre correcte technische Bewältigung allein ist die Aufgabe eines halben Lebens, und — es thut mir leid, mich mit meinem hochverehrten Freunde, Herrn Professor Marx, in Widerspruch zu befinden — nur ein Virtuose kann diese Aufgabe lösen. Zur Besiegung der Schwierigkeiten in den letzten fünf großen Sonaten genügt keineswegs das eifrigste Studium der zeitgenössischen Etüdenwerke, z. B. Clementi's und Czerny's; die innigste Vertrautheit — zunächst der Finger — mit dem Clavierstyle der neuen Meister Chopin, Schumann und Liszt ist dazu unerläßlich. — Der Nachweis dieser Behauptung im Detail — gehört in eine specifische Musikzeitung. Ich habe nur Beethoven genannt: man denke nun einmal an J. S. Bach! Ich spreche hier erst lediglich vom Technischen.

Ein Clavierspieler, der nur diese Vorbedingung erfüllt hat, ist nun noch eben so wenig ein Virtuose zu nennen, wie derjenige als ein Componist (Tondichter) zu bezeichnen ist, der — eine tüchtige Fuge zimmern, einen nach altem Muster regelrechten Sonaten- oder Symphoniesatz schustern gelernt hat. Wenn das Material herbeigeschafft ist — zu allererst handelt es sich doch darum —, dann heißt es, dasselbe künstlerisch zu verwerthen. Erst Buchstabentreue, dann Geistes-Reproduction, denn der Buchstabe ist das Material, die äußere Erscheinung des Geistes.

Hier kann ich mich kurz fassen und die Aufgabe des Virtuosen in folgende zwei Hauptmomente zusammendrängen. Seine erste Arbeit hat eine analytische, mehr wissenschaftliche zu sein: Decomposition des Tonwerkes, wobei also vorzugsweise die Verstandesthätigkeit in Anspruch genommen wird. Die zweite ist eine synthetische, künstlerische: Reconstruction des decomponirten Ton-

warnen: vor einer wirklich unersprießlichen Geringschätzung der virtus des Exequenten, also des Virtuosenthums im guten Sinne, desjenigen, welches nicht als Selbstzweck, sondern im Dienste eines Höheren, des schaffenden Meisters auftritt."

werkes, wobei die Function der Phantasie, der bewußten individuellen Empfindung einzutreten hat. Hatte dort der Virtuose, wie ich ihn verstehe und allgemein verstanden zu wissen wünschte, der sclavische Geisteseigene des Componisten zu werden, so ist hier — bei der Recomposition, der eigentlichen Reproduction, nun die Möglichkeit geboten, die angelegte Fessel nicht etwa abzuschütteln, aber mit Leichtigkeit zu tragen, bis zu einem gewissen Grade persönlich, individuell, subjectiv zu erscheinen. Diese Möglichkeit ist nicht blos geboten, sondern wer sie nicht benutzte, nicht zu benutzen vermöchte, sänke trotz aller geistigen Anstrengung, die er im ersten Theile der Aufgabe geliefert, zur Maschine herab und erwiese sich ungenügend zur Erfüllung seiner Aufgabe als Virtuose. Man sagt von einem ganz untadelhaften Spieler: „er läßt kalt" — „es fehlt ihm jenes undefinirbare je ne sais quoi"; wohlan, dieses je ne sais quoi, das ist eben — nennen wir's nicht mit dem gedankenlosen Pöbel „Inspiration", sondern bei seinem wirklichen Namen — „Beredtsamkeit" in der Sprache des Gefühls. Darin besteht eben das Talent des ausübenden Künstlers, das bekanntlich „angeboren" sein muß, das Talent, d. h., um nochmals die profane Bibel zu citiren, das Wort, die That, statt: die Kraft, die virtus, woher der Name Virtuose stammt. Bei falscher, geheuchelter Beredtsamkeit sprechen wir den Tadel „Effecthascher" aus. — Bei wirklicher Beredtsamkeit könnte man sagen „Eindruckswecker". Eindrücke, starke, innerlich tief eingreifende Eindrücke in der Seele des Hörers zu wecken, das ist aber die Aufgabe und gleichzeitig der Lohn des reproducirenden Künstlers, der in seiner höchsten Vollendung dann dem Sinne des Wortes gemäß den Beinamen Virtuose erhalten darf. Zunächst Knecht des Tondichters, des Schöpfers des Was, steigt er durch seine Schöpfung des Wie dieses Was zum Range eines Freigelassenen, zuweilen gar zu dem eines Mitbürgers des Componisten empor. In diesem Sinne hat sogar der allerdings bis auf's albernste übertriebene Gebrauch der Redensart seitens der französischen Theaterkritik „créer un rôle" Berechtigung. Wilhelmine Schröder-Devrient als Sängerin war eine solche schöpferische Virtuosin, Bogumil Davison als Darsteller z. B. des Hamlet, Othello oder Richard III. ist ein solcher schöpferischer

Virtuose. Ich bin fest überzeugt, daß er im Studium seiner Rollen eine ganz ähnliche Stufenleiter der Arbeit befolgt, als ich im Vorhergehenden dem Clavier-Virtuosen für die Verdolmetschung einer der letzten Sonaten von Beethoven zur Aufgabe gemacht habe.

Doch beim Schauspieler-Virtuosenthum treten der Natur des Drama's nach noch andere Erfordernisse auf, und ich überlasse die Erörterung kundigerer Feder. Nur gegen den Mißbrauch des Ausdrucks Virtuose auch auf diesem Gebiete wollte ich protestiren, nachdem ich angedeutet, was zu einem solchen in der Musik gehöre. Protestiren wollte ich, daß Leute Virtuosen genannt werden, die nur zu heißen verdienen: Musikanten, Komödianten.

IV.

„Musikant! Komödiant!" Mit diesen Gegenhieben rächt sich der Dilettant, wenn ihm der Künstler von Fach und Beruf dieses Wort in wegwerfendem oder doch geringschätzendem Sinne zuruft. Und in der That, der engherzige Zunftgeist, der das Wort „Dilettant" gleichbedeutend mit Pfuscher verwendet, ist im Unrecht und verdient die strafende Replik. Deßhalb, weil Einer aus Lust und Neigung sich mit den schönen Künsten beschäftigt, nicht des Existenzerwerbes halber, ist von ihm noch nicht ohne Weiteres anzunehmen, daß die Beschäftigung bei ihm eine oberflächliche, leichte, launenhafte — impotente sein müsse. Gerade darum, weil er es „nicht nöthig hat", wäre er im Stande, seiner Neigung mit jener ächten Objectivität, mit jenem unpersönlichen, reinen und also wahrhaft sittlichem Ernste zu fröhnen, welcher das scharfe Gegentheil bildet zu jenem thierischen Ernste, mit dem die Menschen alle auf Selbsterhaltung und Fortpflanzungsmöglichkeit zielenden Berufsgeschäfte zu verrichten pflegen. Ist auch die Wahrheit des alten Satzes „die Noth sei die Mutter aller Künste" selbst in seiner Ausdehnung auf die schönen, also die — unnützen — Künste nicht abzuleugnen, so wird man dennoch zugeben, daß Ihre Majestät die Noth nicht eben als Erhalterin und Förderin derselben zu allen Zeiten zu verehren ist. Derjenige Künstler, der genöthigt ist, das Publikum und dessen incarnirtes Mehrheits-

geschöpf, den „Philister", als seinen Brotherrn zu betrachten, und dem Geschmacke bez. der Geschmacklosigkeit dieses Massa bei Strafe der Brotentziehung zu dienen, ist sicherlich für die wahren Interessen der Kunst mindestens entbehrlicher, als der Dilettant, der lediglich aus Freude und Genußfähigkeit das Gebiet des Schönen cultivirt. Materielle Unabhängigkeit müßte — in einer allerdings sehr utopischen Muster-Gesellschaft — eigentlich als die nothwendige äußere Vorbedingung verlangt werden, um eine Kunst würdig und weihevoll auszuüben. Hans Sachs, „der Schuhmacher und Poet dazu", hat in seiner Weise dieses Ideal realisirt. Das Schusterhandwerk erledigte seine Budgetfragen, bezahlte die Diäten seines irdischen Abgeordnetenthums; als Poet war er ganz und gar Pair, Herrenhausmitglied. Meyerbeer und Mendelssohn, namentlich der letztere, kassirten zwar stets mit Präcision ihre Honorare und Tantièmen ein, pflegten aber, namentlich der erstere, nur dann künstlerisch zu schaffen, wenn sie der Geist trieb. Vom Geist getrieben und von der Noth getrieben — darin liegt aber ein gewaltiger Unterschied. Die unverhältnißmäßige Majorität der Künstler von Beruf ist eben eine so ungünstig situirte, daß sie stets von der Noth getrieben sind; dagegen ist der treibende Geist ein Gast, der mit seinem Erscheinen als Begleiter der Noth zu geizen pflegt, und nur in den allerseltensten Fällen, wie z. B. bei einem Mozart als habitué fungirt. Dergleichen Fälle sind ganz einfach Phänomene, Wunder.

Ich sprach vom „Künstler von Beruf" im Gegensatz zum Dilettanten. Leicht kann dieser Ausdruck, wenn ich ihn nicht erläuterte, zu Mißverständnissen führen — weil auch mit diesem Worte mehrere Begriffe verbunden werden. Also ich nehme hier das Wort „Beruf" im Sinne von Gewerbe oder Stand und nicht in dem von Talent und Fähigkeit. In diesem letzteren könnte man den Künstler von Beruf dem „Dilettanten" ja nicht entgegengesetzen da man diesen nun als Repräsentanten der Talentlosigkeit, der künstlerischen Unberufenheit aufzufassen hätte, wogegen ich gleich anfangs protestirt habe. Im Begriffe des „Dilettanten", das heißt Eines, der nicht des Erwerbes wegen, sondern aus Neigung, aus Freude am Kunstschönen sich mit demselben beschäftigt und zwar trotz Mangels an einem äußeren Zwange fortdauernd, liegt nun ebensowenig die Un-

genügendheit seiner Begabung (etwa für den Zweck der Mittheilung an Andere) als die Oberflächlichkeit seines Kunsttreibens, die Halbbildung mit demselben ausgesprochen. Es gibt eben ungebildete und oberflächliche Künstler, wie es gebildete und gründliche Dilettanten oder Kunstliebhaber gibt, es gibt einen guten und einen schlechten Dilettantismus. Von dem letzteren spricht man in guter Gesellschaft nicht, man wäre denn durch die vorlaute Anmaßung desselben, falls er unvermögend, verständig zu genießen, mit unverständigen Urtheilen hervorträte, von künstlerischer Seite zu defensivem polizeilichen Einschreiten genöthigt. An den guten Dilettantismus appellirt aber zunächst der Künstler, dem es auf wirksame Mittheilung an empfängliche und, da Empfänglichkeit durch Bildung gesteigert wird, gebildete Ohren oder Augen ankommen muß. Künstlerische Bildung, bezweckte sie auch nur Steigerung der Genußfähigkeit, wird aber durch nichts mehr gefördert, als durch Einsicht in das Technische, durch Vertrautwerden mit dem künstlerischen Material, durch Selbstübung also. Vor allem in der Musik bedarf der sich mittheilende Künstler eines Publikums von Dilettanten, die sogenannten Laien können ihm in keiner Weise genügen, wie allenfalls dem Maler, Bildhauer, Architekten und dem Dichter. In den meisten Fällen dürften sie für ihn eine weit untergeordnetere Bedeutung haben, als die Bestien und Steine für weiland Orpheus. Musik ist eben, und dies wird gar zu häufig gedankenloser Weise ignorirt und übersehen, eine Sprache, die obwohl lediglich Empfindungen durch Tonverbindungen verdolmetschend, dennoch ihre ganz bestimmte (sehr erweiterungsfähige — denn die Tonkunst hat wahrlich noch nicht ihr letztes Wort gesprochen) Grammatik, Syntax und Logik wie jede beliebige Wortsprache besitzt und gleich einer solchen gelernt sein will, um verstanden zu werden. Das fast universelle Vorhandensein eines musikalischen (melodischen und rhythmischen) Instinktes im bipes dispensirt ihn in keinem nur denkbaren Falle seine Ohren — in die Schule zu schicken. Je nach dem Grade dieser „Einschulung" wächst die Bedeutung des Dilettanten für die Kunst, je nach Maßgabe der Neigung, Anlage, sowie der auf Ausbildung derselben verwendeten Zeit und Befleißigung erklimmt er die Höhe, die ihn dem Künstler von Beruf nahe stellt.

Sein nationalökonomisches Verhältniß zu demselben, etwa als Consument zum Producenten, nur dieses, und zwar auch nur in eingeschränkter Weise, bestimmt die Classenbenennung: Dilettant — Künstler. Es gibt Dilettanten, die in ihrem Drange und Streben nach künstlerischer Bildung, lediglich zum Zwecke, ihrem eigenen Ohre die Werke großer Tonmeister in möglichster Vollendung, also zu möglichster Befriedigung ihrer Kunst-Genußsucht vorzuführen, sich eine reproductive Virtuosität angeeignet haben, die sie zum öffentlichen Auftreten vollkommen berechtigen würde, aber aus Mangel an Ehrgeiz oder aus Scheu vor der Oeffentlichkeit oder egoistischer Genügsamkeit machen sie von diesem Rechte keinen Gebrauch, verschmähen sie es, sich in die Künstler-Zunft äußerlich aufnehmen zu lassen, ziehen sie es vor, „Dilettanten" genannt zu werden. Das vorige Jahrhundert bediente sich einer sehr angemessenen Uebersetzung in zwei sich ergänzende Ausdrücke, die außer Gebrauch gekommen sind. Der Titel der meisten Clavierwerke Ph. Emanuel Bach's lautet: Sonaten, Phantasien, Rondo's u. s. w. für Kenner und Liebhaber.

Sollen wir — der aufmerksame Leser wird sich meines einleitenden Artikels erinnern — das Todte wieder auferwecken? Ich glaube, es ist einfacher, wenn wir uns entschließen, das Wort Dilettant etymologisch richtig zu verwenden und da, wo wir einen schlechten Radebrecher der Tonsprache oder einen oberflächlichen Musiknascher bezeichnen wollen, das gute, grobe Wort Pfuscher zu wählen.

Es bliebe die Untersuchung noch übrig, auf welche Weise das Wort „Dilettant" (ähnlich wie das Wort „Virtuos") in unverdienten Verruf gekommen ist. Nun, ganz natürlich durch die Dilettanten selbst, durch die schlechten Dilettanten, durch — der Anbahnung eines Mißverständnisses wird die weitere Ausführung entgegentreten — die vornehmen Dilettanten zumal.

Nicht als Ochlokrat, sondern als moderner Aristokrat muß ich mich hierbei entschließen, die gesellschaftliche Aristokratie, als die sogenannte vornehme Welt im Allgemeinen zur Verantwortung zu ziehen. Der verarmte Adel unserer Zeit (ich nehme die Bezeichnung im allerumfassendsten Sinne), ohnmächtig, die noch im vorigen

Jahrhundert so ehrenvoll durchgeführte Rolle des Kunstmäcenatenthums weiter zu spielen, seine einstigen Qualitäten: Großsinnigkeit und edlen Ehrgeiz mit denen einer vorwiegend materialistischen Epoche entsprechenderen Kleinherzigkeit, Geiz und Eitelkeit vertauschend, dennoch vom Drange verzehrt, die alten auf wirkliche Leistungen basirten Ansprüche der Welt gegenüber aufrecht zu erhalten und von dieser ungläubigen Welt gezwungen, dieselben wenigstens scheinbar einigermaßen zu legitimiren — hat sich darauf gelegt, z. B. in der Musik, als Kunstproducentenclasse auftreten zu wollen. Sein bekanntester Repräsentant ist ein Fürst, dessen Name vom Scharfsinn des Lesers leicht errathen werden wird, wenn ich hinzusetze, daß er statt der Vergangenheitsmusik, die er uns früher braute, (gleichviel ob auf dem Wege Schulze'scher Selbsthülfe oder mit Beamtenhülfe) gegenwärtig Zukunftspolitik treibt, was für die Würdigung seines künstlerischen Ernstes den besten Maßstab gibt. Seine tonlichen Expectorationen sind in früherer Zeit von Herrn Dr. Kossak so beißend und dem allgemeinen Kunstbewußtsein der Gebildeten angemessen gegeißelt worden, daß ich mich unfähig fühle, eine nachträgliche Concurrenz zu machen, übrigens es hier füglich unterlassen kann. Ich begnüge mich zu constatiren, daß dieses erlauchte Exempel nicht wenig dazu beigetragen, den Namen „Dilettant" unter Künstlern und Publikum in üblen Ruf zu bringen. Ich könnte bei dieser Gelegenheit mein Mißfallen an den Compositionen des Fürsten Radziwill zu Goethe's „Faust", mein Bedauern über eine kriecherische Presse, die diesem unbedeutenden, unfertigen Machwerke Jahrzehnte hindurch ein unverdientes Monument errichtet hat, an den Mann bringen. Doch würde ich damit sowohl den Fehler begehen, einer vorzugsweise localen Berlinischen Glorie übermäßige Wichtigkeit beizulegen, als auch ein Unrecht, wenn ich etwa verschwiege, daß die Faustcomposition des vornehmen Dilettanten trotz ihrer technischen u. s. w. Unzulänglichkeit, an Adel und Poesie der — allerdings nicht zur Ausführung gekommenen — Intention höheren relativen Werth beansprucht als die des seligen Lindpaintner, eines den Regeln der Zunft genügenden Handwerkers. Zudem — warum das Thema erschöpfen wollen?

Dem Anscheine vorzubeugen, als ob mir eine Idiosynkrasie gegen „componirende Fürsten" innewohne, beeile ich mich einen Namen zu nennen, der in der musikalischen Literaturgeschichte eines wohlverdienten guten Klanges genießt, den des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen. Gehört er zu den Dilettanten oder zu den Künstlern? Ich denke, wir dürfen ihn dreist zu den letzteren zählen. In ihm vereinigten sich Lust und Kraft, er war Kenner und Könner, weder Dilettant noch Handwerker, sondern Künstler. Und nun, da ich mich einige Male des Wortes „Handwerk" im Kunstgebiet bedient habe, scheint es am Platze, auf den wesentlichen Unterschied des Handwerkers vom Künstler aufmerksam zu machen. Der Künstler ist gewissermaßen eine Vereinigung des Dilettanten und des Handwerkers. Der Künstler, den die Lust, die objective Freude am Schönen, sei es, um solches zu produciren, oder zu reproduciren, nicht beseelt, ist eben nichts weiter als ein Handwerker. Auf gleiche Weise kann das Handwerk im eigentlichen Sinne, also die uneigentliche Kunst, welche das Nützliche, nicht das Schöne bezweckt, durch das Hinzutreten objectiver Lust zur wirklichen Kunst geadelt werden. In diesem Falle nennt man das diletto mit dem gesteigerten Ausdrucke Passion, Leidenschaft.

Ludwig XVI. war als passionirter Schlossermeister ein Künstler: bekanntlich verstand er sich besser auf dieses Handwerk als auf das Hirnwerk eines Regenten. Franz I. von Oesterreich und Karl V., von denen als Fürsten nicht behauptet werden kann, daß sie ihren Beruf verfehlt, waren als Siegellackfabrikant und Uhrmacher gewissermaßen ebenfalls Künstler. Um noch weiter in die Vorzeit zurückzugreifen: daß Nero nicht blos ein Dilettant in der Musik gewesen, beweist die Thatsache, daß Vitellius, um sich populär zu machen, bei seinem Regierungsantritt eifrigst bemüht war, seines Vorgängers Compositionen in allen Städten des Kaiserreichs wieder aufführen zu lassen.

Also — der Stand, das Gewerbe u. s. w. thun nichts zur Sache, stellen den Begriff nicht fest. Den geheimen Privat-Künstler — im Gegensatz zum öffentlichen, classificirten Künstler — Dilettanten zu nennen — wäre ein gar zu äußerliches Verfahren. Es

erscheint daher rathsam, die schlichte, bündige Unterscheidung aus Auerbachs Keller, die ich bei Gelegenheit des Virtuosenbegriffs citirt habe, festzuhalten. Dilettant: Kenner und Liebhaber; Künstler: Wisser und Könner. Dieses Verhältniß von Lust und Kraft gestaltet sich dann materiell zu dem von Empfänger und Geber, also von Consument und Producent. Aber — und hiermit modificirt sich der nationalökonomische Gesichtspunkt auf dem Kunstgebiete sehr wesentlich — das Empfangen will gelernt werden, der Liebhaber muß auch ein Kenner sein, und was zur Erfüllung dieser Bedingung gehört, nämlich Selbstübung in der betreffenden Kunst, habe ich im Vorangegangenen angedeutet. Künstler und Dilettant repräsentiren gewissermaßen das männliche und das weibliche Princip. Von einem Dilettanten im guten und, wie ich anzuregen wünschte, im eigentlichen Wortsinne verlange ich das, was mit dem Ausdrucke receptive Genialität verständlich sein dürfte; da die receptive Genialität häufiger ist, als die productive und reproductive, so bilden die Dilettanten für den Künstler die Avantgarde seines Publikums. Daß in einem blühenden Kunstleben aber das Publikum als ein unentbehrlicher Factor zu functioniren hat, ist eine so triviale Wahrheit, daß ich mir deren Auseinandersetzung ersparen kann. Respect also vor dem tüchtigen Dilettanten, dem Leithammel der vielköpfigen Heerde, und Enthaltung vom Mißbrauch des guten Wortes diletto für die sich zur Kraft vergeblich aufbäumen wollende Lust, für das nicht-könnende Wollen! Bezeichnen wir mit „Dilettant" den verständigen Genießenden des Schönen, nicht einen unberufenen, ohnmächtigen Eindringling in die Priesterschaar, der bei seinem wahren Namen Pfuscher heißt!

Hans von Bülow.

Stoßseufzer eines Berliner Musikkenners.[1]

[„Die Fackel, Wochenschrift zur kritischen Beleuchtung der Theater- und Musikwelt." Jahrgang 1, Nr. 6. Berlin, den 13. Februar 1864.]

Honni soit, qui mal y pense.

Musik war von jeher meine Flamme. Kaum fünfzehn Jahre alt ergab ich mich ihr schon mit Leib und Seele, studirte sie praktisch und theoretisch bei unseren vorzüglichsten Professoren, und seit dreißig Jahren auch historisch und ästhetisch durch fortgesetzten Besuch der Sinfonie-Soiréen, deren sämmtlich treu gebliebene Abonnenten mit mir alt und weise geworden sind.

Den Anfang machte ich mit der Flöte, und blies bereits: „Guter Mond, du gehst so stille" in rührendster Weise, als mein Lehrer Gabrielsky erklärte: Die Flöte sei für mich zu hoch, denn ich bliese stets einen Halbton zu tief und möchte deßhalb lieber ein anderes Instrument erwählen. Hierdurch ermuthigt, eilte ich zu Meister Cubelius, um Violoncell zu lernen. Doch schon nach fünf Lehrstunden erklärte derselbe: Dies Instrument sei für mich zu tief, da ich permanent einen Halbton zu hoch griffe. Das hieß doch freilich die Pedanterie zu weit treiben; denn ich frage die ganze musikalische Welt, ob der geringe Unterschied eines Halbtons wohl der Rede werth sein könne. Spielt denn nicht die ganze Capelle jetzo einen Halbton zu tief, ohne daß ein Mensch nur ein Wort darüber verliert? —

Nach solchen praktischen Studien lernte ich die Theorie bei unserem namhaftesten Professor und zeigte hierzu bald eine enorme Anlage. Schon in einigen Jahren wußte ich, daß A-moll die verwandte Tonart von C-dur sei; daß der Unterschied zwischen Dur und Moll nur in der großen oder kleinen Terz liege; daß man jedes Beispiel nach allen 24 Tonarten transponiren müsse, um es satt zu kriegen, und daß ein ordentliches Musikstück aus der Haupttonart in die Quinte moduliren müsse.

[1] Dem Titel folgt in der „Fackel" der Vermerk: „Separatabdruck aus ‚Dissonanzen' Heft I, Verlag von Eugen Simmel (C. F. Peters' Bureau de Musique) zu Berlin." Vergl. Vorbemerkung S. 148.

In den erwähnten dreißig abonnirten Jahren lernte ich circa je sechs Symphonien von Haydn, Mozart und Beethoven nebst einigen Ouvertüren von Taubert gründlich kennen. Dabei belehrten mich meine ehrwürdigen Nachbarn im Concertsaale wiederholt, daß es weiter keine classische Musik gäbe, und alle andere formlos und unverständlich sei; daß Sebastian Bach unrein schriebe, Beethoven's letzte Werke nur für Taube genießbar, Schumann, Wagner, Liszt und alle noch lebenden Componisten aber keinen Schuß Pulver werth seien. Brauche ich noch hinzuzufügen, daß nach so vielseitiger Ausbildung meine Ansichten stets mit denen der Berliner Kritiker übereinstimmten, daß ich mich zu den bedeutendsten Musikkennern der Residenz zu zählen berechtigt fühlte und mein Urtheil in allen feinen musikalischen Theegesellschaften maßgebend war?

Da muß es dem Professor Marx in den Sinn kommen, einen Hecht in unsern ruhig stagnirenden Teich zu setzen, indem er einen Dämon nach Berlin zieht, der keck und furchtlos die leuchtende Fackel schwingt, Könner, Kenner und Gönner aus ihrem gemüthlichen Halbschlummer reißt und in Furcht und Schrecken setzt. Nicht nur Schumann, sondern auch Berlioz, Liszt und Wagner werden im Triumphe eingeführt, und den alten Göttern droht der völlige Untergang. Glücklicherweise verschwor sich alsbald das Corps unserer Recensenten und Tonangeber zum Kampfe gegen solches schnöde Treiben. Beethoven's Werke letzter Periode, deren verführerisches Beispiel eben alles Unheil angestiftet hatte, wurden in die Acht erklärt, die Compositionen der oben genannten Neuerer aber gebührendermaßen unbarmherzig heruntergerissen. Ich blieb in meinen Thee's der Respect einflößende Kenner, denn auch ich verächtelte alle „neue Musik" und bewahrte somit meinen gediegenen classischen Geschmack.

Jetzt aber gerathe ich in nicht geringe Verlegenheit. Der früher unsern Kunstgusto anführende Rellstab ist nicht mehr, und die sonst so übereinstimmenden Tagesblätter sind total uneinig geworden. Die „neue Musik" tritt immer kühner auf, findet immer mehr Anhänger, und ich habe alle Mühe, mit meinem classischen Urtheile oben auf zu bleiben. Das ganze Publikum scheint in den punischen Apfel gebissen zu haben und den finsteren Mächten verfallen zu sein.

Schon muß ich mir mühsam alle nur möglichen Beweisgründe für die Verderbtheit und Gefährlichkeit der neuen Musik aus den Berichten der treu gebliebenen Zeitungen zusammensuchen, und auch dieses gewissenhafte Sammeln wird mir heuer in schmählichster Weise erschwert und verkümmert.

Eine wahre Pandorabüchse bilden nämlich die Programmata der Concerte der sogenannten „Musikfreunde",[1] die ich zum Geier wünsche. Da kommen classische und romantische, heilige und profane Tonstücke zur Ausführung, und selbst unsere sonst so tapferen kritischen Anführer wissen nicht mehr, wo sie die Classicität aufhören und den Romanticismus anfangen lassen sollen. Bin ich Abends in einer ästhetischen Theegesellschaft, woselbst ich natürlich über jene leider in Mode gekommenen Concerte zu berichten habe, so begebe ich mich Nachmittags zu Stehely, um mir aus den Zeitungsreferaten ein rechtskräftiges Urtheil anzueignen; aber in welch eine jammervolle Confusion sind diese durch die absonderliche Auswahl der Nummern jener abominablen Concerte gerathen!

Das dritte Concert der erwähnten Musikfeinde begann z. B. mit einer Ouvertüre von Schumann; wie soll ich da wissen, ob dieser früher sehr verpönte Tonsetzer nicht heut bereits den Classikern zugezählt wird, da er nicht mehr unter den Lebenden ist. Weiterhin brachte man ein neues Concertstück von Volkmann zu Gehör; wie kann ich das mit gutem Gewissen loben, da ich nicht weiß, ob's classisch oder romantisch war, oder ob der genannte Componist wohl gar noch lebt, in welchem Falle es jedenfalls schlecht gewesen sein müßte. Ferner spielte man einen Marsch von Schubert, instrumentirt von Liszt; der könnte wohl Etwas werth gewesen sein, denn Schubert ist todt, aber Liszt lebt ja noch — und Diesem darf man überhaupt nichts Gutes zutrauen. Endlich schloß das Concert mit Beethoven's Eroica; da komme ich wieder in die Klemme; denn gehört diese Symphonie zu seinen verständlichen oder unverständlichen Werken, und kann dies classische Tonstück von einem durch und durch romantisch-phantastischen Leiter gut aufgefaßt, von einer diesem folgenden Capelle würdig ausgeführt werden? — Alle diese

[1] Vergl. Brief v. 30. Juni 1863, Bd. III, S. 535.

Zweifel und Fragen sollten mir die Berichte der musikalischen Autoritäten Berlins lösen, auf daß ich Abends beim Thee im Stande wäre, der Geschmacksbildung unserer Musikliebhaber wie gewöhnlich eine sichere Richtung zu geben.

Bei Stehely bestelle ich demnach meine „Tasse" nebst Wasser, hole mir die Vossische vom 27., Spenersche vom 26., Nationale vom 27., Norddeutsche und Kreuzzeitung vom 26., die Reform vom 27., das Fremdenblatt vom 26. und die Fackel vom 30. Januar zusammen, setze mich in eine ruhige Ecke des Rauchzimmers und beginne meine comparativ-kritischen, mnemosynidisch-mnemonischen Studien.

Zuerst muß ich mit der Ouvertüre zu Hermann und Dorothea von Schumann in's Reine kommen, präge mir also wohl ein, was die Vossische darüber sagt: „Eine kleine Ouvertüre — von untergeordnetem Werth — scheint fast allen thematischen Gehalt aus der Marseillaise zu entnehmen — entschiedener Mißgriff — als Einleitungsgedanke ist Letztere ganz angemessen — aber später finden sich kaum musikalische Gedanken — die zur Ouvertüre eine erkennbare Beziehung haben. — Die rein musikalische Entwickelung bietet wenig Fesselndes — folglich scheint es uns und mehreren seiner entschiedenen Anhänger, sie sei den schwächeren Producten Schumann's zuzuzählen." —

Bon! Das ist vorsichtig, absprechend und ansprechend zugleich gesagt; das merk' ich mir also!

Das Fremdenblatt dagegen ist wie immer, nicht vorsichtig, und findet die Ouvertüre überaus unbedeutend; — den Manen des dahingeschiedenen Meisters wird durch das an's Licht ziehen derselben kein würdiges Opfer gebracht! —

Die Nationalzeitung ist niemals nachsichtig, hält dies Orchesterwerk für eines von Schumann's allerschwächsten und gibt Rathschläge, wie er dasselbe bei weitem besser hätte einrichten können.

Die Fackel findet zwar in der Ouvertüre eine überaus klar angelegte und fein ausgearbeitete Composition und sucht das Auftauchen der Marseillaise in derselben zu erklären, aber dies Blatt scheint nicht nur für alte, sondern auch für neue gute Musik Propaganda machen zu wollen, ist daher gar nicht in Betracht zu ziehen.

Voyons! was sagt endlich unser einsichtiger Kritiker der Spenerschen über dies verzwickte Werk; das muß ich mir wörtlich merken: „Man hört, daß der Componist bei Beethoven in die Schule gegangen ist, ohne Mozart ganz zu vergessen. Unverkennbar hat ihm bei seiner Ouvertüre Papageno's ‚Ein Mädchen oder Weibchen', welches aber diesmal Dorothea heißt und von Hermann gesucht wird, vorgeschwebt." —

Nein, das geht denn doch über allen Spaß! Jetzt weiß ich nicht, habe ich am Sonntag in Schumann's Ouvertüre die Marseillaise oder das Papagenolied gehört? Was sage ich nun meinen Theefreunden über diese Composition? Finde ich sie unbedeutend und unwürdig oder klar und fein, original Schumannisch oder Mozart-Beethovenisch? Halt! Ich erkläre ganz einfach, sie sei in der formlosen Form formalistischer Variationen über das marseilleuse Papagenolied formirt, und das Orchester für sie ein viel zu pretentiöses Ausdrucksmittel, wie die Kreuzzeitung geistreich bemerkt.

Jetzt zum Volkmann'schen Concert. Der Componist, so sagt die Nationalzeitung, hat bereits Zeugniß von einem „eben nicht landläufigen Talent abgelegt." Das poetisch angehauchte Eingangsmotiv des Stückes weist darauf hin, daß es hier „nicht auf gewöhnliches Virtuosenfutter, sondern auf die Darstellung einer intensiven Stimmung abgesehen." —

Blitz und Donnerwetter! Werden hier nur die Virtuosen, oder auch die Zuhörer in die Kategorie des Viehes gestellt?!

Aber weiter: „Das Eigensinnige, Grillenhafte, rein Subjective ist durchaus überwiegend. Die gesammte musikalische Substanz zersplittert sich in die befremdlichsten Interjectionen, Fragezeichen und Gedankenstriche. — Ein Instrument, das aus den Reihen des Orchesters hervortritt, um das Publikum zu bewillkommnen, soll sein Festgewand anlegen, das Lächeln auf den Lippen tragen, nirgends aus dem Ton freundlicher Urbanität fallen." —

Bravo! superbe! magnanime! Nun erst weiß ich, weßhalb mir die Clavierconcerte von Mozart in D-moll, von Beethoven in C-moll, von Ries in Cis-moll, von Moscheles und Mendelssohn in G-moll, von Chopin und Henselt in F-moll durchaus nicht gefallen wollen! Weil sie weder im Bratenrock, noch schalkhaft lächelnd auftreten,

sondern eine tief innige Empfindung oder gar eine stürmische Leidenschaft heucheln, die einem feinen städtischen Tone schlechterdings unangemessen ist.

Wenn doch nur alle Componisten unsere Berliner Zeitungen gelesen hätten! Wir würden dann gewiß ganz andere Ouvertüren und Concerte von ihnen aufzuweisen haben!

Faustkräftig hobelt das Fremdenblatt Volkmann's Concert herunter: „Form- und reizlos, ohne Kenntniß des Violoncells und des Orchesters geschrieben, ist dies Musikstück mit seinem einen in verschiedenen, durch lange Expectorationen des Solo-Instrumentes unterbrochenen Absätzen verarbeiteten Thema von narkotischer Wirkung."

Luft, Luft! Die Periode ist von apnoiasphyxirender Wirkung! Aber schlagend, stoßend, zerstampfend!

Doch alle Wetter! Die Kreuzzeitung sagt ja gerade das directe Gegentheil: „Dies Violoncell-Concert genügt nicht allein dem Instrumente, für welches es geschrieben ist, in umfassender Weise, sondern ist auch als Tondichtung an sich von Bedeutung, indem es durch melodische und harmonische Schönheiten anspricht." —

Da sitze ich also abermals am Kreuzwege und extrahire höchstens aus den Galläpfeln dieser Blätter das Geständniß, daß Herr Popper mit jenem Concerte außerordentlich gefallen hat. — Samiel hilf! — Doch weiter!

Fräulein Preßler hat die Arie aus Händel's Semele lobenswerth vorgetragen, nur bemerkt das Fremdenblatt: das Bestreben nach Deutlichkeit der Aussprache müsse „einer mehr sinngemäßen Accentuation weichen, welche auch stumme Sylben und unbetonte Wörter kennt." —

Ganz recht! Fräulein Preßler muß es durch aphonische Studien dahin bringen, stumme Sylben unbetont und unbetonte Wörter stumm vorzutragen! Jeder muß seinen Taps wegkriegen, das erfordert die Gerechtigkeit und der Gemeinsinn!

Nur der von Liszt instrumentirte Schubert'sche Marsch hat ein so unvermuthetes Furore gemacht, daß selbst unsere bissigsten Recensenten ihn zu loben gezwungen sind. — Doch nein! Onkel

Spener's Neffe meint, diese Composition sei „ohne Frage wohl mehr für die Räume des Circus geeignet." —

Ganz consequent! Die Marseillaise ein Papagenolied, und die Schubert'sche Tondichtung ein Circusmarsch!

Die Sinfonia eroica, welche den Schluß des Concerts bildete, scheint mir eines der verwerflichsten und unverständlichsten Beethoven'schen Werke zu sein, denn gerade die Koryphäen der classischen Musik entfernten sich schon vor dem Beginnen oder doch nach dem ersten Satze derselben. Mit einigem Mißtrauen gegen die Unfehlbarkeit unserer Musik-Weisen ergreife ich daher die sibyllinischen Blätter, um mein in bedenkliches Schwanken gerathenes Urtheil wieder auf die Beine zu bringen. — Was sagt also die Nationalzeitung? — Auf Beethoven's heroische Sinfonie „verzichteten wir."

Gut gegeben! Dedignirend satyrisches Abfertigen der Machwerke Beethoven's!

Und das Widerspiel, die Fackel? — Die bringt eine süperbe Anmerkung: die berüchtigte Dissonanz zu dem Horneinsatze im zweiten Theile des ersten Satzes ist hinausgestrichen worden; Hans von Bülow hat Beethoven verbessert! —

Da hat sich der Erstere eine Blöße gegeben, die sich unsere namentlich auf diesen losstürmenden Recensenten gewiß nicht werden aus der Nase gehen lassen! — Doch was sehe ich? Nur der Musikvertreter der Reform findet in dieser Profanation eine „wohlthätige Beruhigung," alle übrigen classischen Ohren aber haben diese famose Stelle, über deren Erklärung sich Marx und Weitzmann bereits die Köpfe zerbrochen haben, gänzlich überhört. Das geht denn doch noch über die Papagenopfeife!

Wehe! o weh! Der lichtumstrahlte Baldur erlag der List des boshaften Loki! Die alten Asen ahnen das unabwendliche Unheil, und der Götter Dämmerung bricht, blühende Blumen mit Blut besprengend, brausend herein!

Recht schön! aber was habe ich davon? Was sag' ich am Abend meiner wachsam wartenden weisheitsdurstigen Theegesellschaft? — Hol' der Geier all' die apokryphischen Propheten! Aus Hauptmann's canonischen Büchern citir' ich die folgenden goldenen Worte:

„Die Musik ist in ihrem Ausdruck allgemein verständlich. Sie ist es nicht für den Musiker allein, sie ist es für den menschlichen Gemeinsinn. Auch ist die Musik nicht von grundverschiedener Beschaffenheit im Volkslied und in der Bach'schen Fuge, oder Beethoven'schen Symphonie. Wenn der Inhalt des complicirteren Kunstwerkes sein Verständniß erschweren kann, so sind es doch immer dieselben im Einzelnen allgemein verständlichen Ausdrucksmittel, durch welche das größte wie das kleinste Musikstück zu uns spricht, in einer Sprache sich uns mittheilt, zu der wir die Worte und die Grammatik nicht erst zu lernen nöthig haben."

Diesem Evangelium nach dürfen wir den schwankenden Ansichten officieller Kunstrichter frei und offen stets die eigene Meinung über eine Tondichtung entgegensetzen. Die oberflächlichen, einseitigen und absprechenden Urtheile der Tageskritiker über die ihnen unverständlich gebliebenen Werke lebender oder dahingeschiedener Tonmeister beruhen größtentheils auf einer einseitig geleiteten musikalischen Ausbildung, auf einem Verkennen der Gesetze der Formschönheit eines musikalischen Kunstwerkes, auf einem Verleugnen der Berechtigung des historischen Fortschrittes in der Kunstgeschichte. Betrachtet daher unbefangen und ohne Vorurtheil die Arbeiten höher begabter Geister, und laßt euch nicht irre leiten durch sogenannte Kenner, denen ihre Fibel als unumstößliches Gesetzbuch gilt.

Den Kritikaster aber, der die Lebensarbeiten weit über ihm stehender, schaffender Künstler schulmeisternd bespöttelt; der den lebendigen Ausdruck glühender Jugendliebe und entfesselter Leidenschaft abmißt nach dem Thermometer seines eiskalten Herzens und eingeengten Verstandes; der im Genusse eines Kunstwerkes schwelgt, aber neidisch und mißgünstig über den Erfolg desselben dennoch trachtet, es in den Staub hinab zu ziehen, begrüßen wir fortan mit Goethe's Worten:

„Der Tausendsakerment! Schlagt ihn todt den Hund! Es ist ein Recensent."

Franz Liszt.[1]

Die erste Aufführung des Oratoriums „Die heilige Elisabeth" auf dem ersten ungarischen Musikfeste.[2]

[Neue Zeitschrift für Musik. Band 61, Nr. 37 u. 38, den 8. u. 15. Sept. 1865.]

I.

Selten wohl hat es sich ereignet, daß der Ausfall einer Feier den freudig-kühnen Erwartungen, welche an dieselbe geknüpft worden sind, in so uneingeschränkt befriedigender und erhebender Weise entsprochen hat, als es betreffs der Festtage des 15. und 17. August für die magyarische Hauptstadt bejaht werden kann. Die flammende Begeisterung, welche Ausführende und Zuhörende durchweht hat, und (wir zweifeln nicht daran) für eine schöne Zukunft fruchtbringend, weil mit der Macht unverwelklicher Erinnerung gerüstet, auch weiterhin durchwehen wird, legt hiervon das beredteste Zeugniß ab. Es war ein doppeltes Jubelfest: ein patriotisches und ein künstlerisches. Der größte Künstler des Landes, und zugleich einer der hervorragendsten des Jahrhunderts wie der gesammten Geisterwelt, legte eine der reifsten goldenen Früchte seines Genius auf den Altar der Nation nieder. Es ist nicht die erste Huldigung, welche Ungarn von seinem edlen Sohne empfängt, wohl aber diejenige, welche das Land mit dem dankbarsten Stolze empfangen darf. Wol war die Schöpfung der Graner Festmesse eine That von höchster Bedeutung; aber sie richtete sich an die gesammte katholische Christenheit. In demjenigen Werke dagegen, welches die Verherrlichung der Schutzpatronin Ungarns, der heiligen Elisabeth, durch jenes Offenbarungsmedium, welches der Religion zunächst steht, durch die geweihte Sprache der Töne vollbracht hat, ist die patriotische Seite eindringlicher betont.

[1] Geb. d. 22. Okt. 1811 zu Raiding bei Ödenburg, gest. d. 31. Juli 1886 in Bayreuth.

[2] Der Aufsatz erschien zuerst in ungarischer Uebersetzung am 22. und 23. August 1865 in der Zeitung »Pesti Napló«. Vergl. Register von B.'s Briefen, Bände IV, V, VII.

Wenn wir nun der ungarischen Nation ein specifisches Eigenthum an diesem Tonmonumente vindiciren, so wollen wir damit jedoch keineswegs behaupten, daß dasselbe nicht auch der universellen Musikwelt zu Gute zu kommen habe. Vielmehr wird die Legende der „Heiligen Elisabeth" von Franz Liszt den Ruhm ihres Schöpfers und zugleich des Landes, das sich rühmt, ihn geboren zu haben, in alle Regionen hinaustragen, wo erleuchtete Kunstintelligenz wacht oder aus zeitweiligem Schlummer wieder einmal emporzuerwecken sein wird. In einem gewissen Sinne ist zwar das einigermaßen triviale Sprüchwort „die Kunst hat kein Vaterland" wohl berechtigt; ebenso berechtigt wäre freilich der Ausspruch „die Kunst hat keine Zeit". Und so möchten wir mit Beziehung auf die mit theilweise so hartem Undank belohnten Wohlthaten, welche Liszt seinem Stiefvaterlande Deutschland erwiesen, demselben heute zurufen: „Wer den Besten seiner Nation genügt hat, der hat gelebt für alle Nationen." Es scheint uns diese Modification des Satzes eines berühmten deutschen Dichters, wenn er von dem Künstler, der seiner Zeit vorauseilt, ausgesagt wird, richtiger zu sein, als im Originale, wo bekanntlich statt des Wortes „Nation" das Wort „Zeit" gebraucht ist.

Beglückwünschen wir den großen Meister Franz Liszt zu seiner Rückkehr in das Vaterland; beglückwünschen wir vor Allem dieses selbst! Gleich der heiligen Elisabeth, die von den Unvorsichtigen an Thüringen ausgeliefert und ihnen erst nach ihrem irdischen Tode über den Umweg „Rom" als unvergängliche Heilige zurückerstattet worden ist, ist ihnen auch ihr theurer Tonbildner aus Thüringen — nach Rom — zurückgekehrt. Aber diesmal war Rom kein Umweg, Liszt ist lebend zurückgekehrt, mit ein wenig gebleichtem Haare, aber gänzlich ungebleichter Geistesfrische und Schaffenskraft! Dank sei der Kirche, die ihn in ihren Schoß aufgenommen, und, indem sie ihn vor lästigen Behelligungen mütterlich beschützt, ihm die Mittel gewährt, ihm die geistige Freiheit gestattet, ganz seinem Genius zu leben und Werke zu schaffen, welche, wie die Elisabeth-Legende, eine so schöne innere Harmonie im Geiste ihres Autors widerspiegeln, daß jeder unbefangene andächtige Zuhörer ihren Reflex als wohlthätigen Eindruck tief empfinden muß!

Eine wahrhaft „heilige Allianz", die der Religion und der Tonkunst! Aber die Formen dieser Allianz wechseln, die Kunstgeschichte schreitet vorwärts, die Musik, die jüngste der Künste, hat keineswegs ihr letztes Wort gesprochen, sie ist in steter Entwickelung begriffen, und trotz der Behauptungen gewisser Professoren und Journalisten ist nicht anzunehmen, daß die gegenwärtige Generation die Erscheinung jener Grenzen erleben wird, welche ein unfehlbarer Codex der Ästhetik (den wir eben wegen des stetigen Entwickelungsprocesses, in welchem die Tonkunst begriffen ist, noch nicht besitzen können) als unüberschreitbar zu bewachen hätte. Die Leugner des Fortschrittes, die Stabilitäts- und deßhalb auch Sterilitätsprediger opponiren natürlicherweise gegen das Einschlagen neuer Bahnen und Formen, welche sie als Abwege und Unformen bezeichnen. Dem productiven Genie allein ist es gegeben, das »e pur si muove« thatsächlich zu demonstriren. Dies hat unserer Ansicht nach Liszt bezüglich der Form seines Oratoriums unwiderleglich gethan, und wir haben in dieser Hinsicht eine Entdeckung, eine Eroberung auf geistigem Gebiete zu signalisiren, welche die productiven Regungen derjenigen Musiker, welche aus ästhetischem Widerwillen gegen die stets zunehmende Corruption der Theaterinstitute sich von der Oper abwenden mußten und, unkundig einer besseren Richtung, die ähnliche Bedürfnisse in edlerer Weise befriedigen konnte, im Dunklen umherschwankten, in ein neues fruchtbares Stromesbett zu leiten vermag. Indem wir das Wort Form gebrauchen, gedenken wir sogleich dem etwaigen Einspruche zu begegnen, als ob wir die den Verehrern Liszt's und seines reformatorischen Kunstgenossen R. Wagner fälschlich vorgeworfene Theorie, daß die Form im Kunstwerke Nebensache sei, sanctioniren wollten. Die sinnliche Erscheinung eines Kunstwerkes — das ist eben seine Form. Hat eine bestimmte Form in der Kunstgeschichte ausgedient, ist sie zur Schablone, zur leeren Hülse geworden, unfähig, neuen Ideen einen entsprechenden Körper zu verleihen, so ist eben eine Umgestaltung der Form, eine Reform nothwendig geworden. Solche Reformen werden lediglich vom bahnbrechenden Genie vollbracht, und die kleineren Talente erhalten durch dieselben für eine mehr oder minder verdienstvolle Entfaltung neuen Spielraum.

Es fehlt uns der Raum, unser Dogma von dem reformatorischen Charakter des gegenwärtigen Zeitmomentes in der Musikentwickelung hier ausführlicher darzustellen. Gleicherweise können wir hier nur synthetisch der bereits erwähnten Bestrebungen R. Wagner's, der Oper durch die dichterische Verwendung des Mythus eine würdigere Zukunft zu bereiten, flüchtig Erwähnung thun. Wir thun auch dies nur, um darauf hinzuweisen, daß die von Franz Liszt angebahnte Form des Oratoriums ein glanzvolles Seitenstück zu jener genialen That bildet. Noch manche andere Analogien würden nachzuweisen sein, auch der Übelstand, welchen die hervorgebrachten Benennungen beider zu reformirenden Kunstgattungen enthalten. Wagner's „Lohengrin" oder „Tristan" ist ebensowenig eine Oper, als Liszt's „Heilige Elisabeth" ein Oratorium im verbrauchten Wortsinne. Wenn auch jede in anderer Weise, so beruhten beide Kunstgattungen auf einer Mißheirath disparater Elemente, auf einem Compromiß zwischen Ächtem und Unächtem, auf einer trübenden Verhüllung und Entstellung des eigentlich künstlerischen Kernes, dessen volle Blüthe das Drama ist, das Drama, in welchem das innerste Wesen und Vermögen der Tonkunst erst zu seiner vollen Macht- und Reizentfaltung gelangen kann. Um uns in keine zu weitläufigen ästhetischen Auseinandersetzungen zu verirren und um möglichst rasch verstanden zu werden, ziehen wir die Erinnerung an einen Poeten heran, der es verstand, „Opern" und „Oratorien" ohne Musik zu schreiben, die ihn zu einem der unvergänglichsten Muster aller Zeiten gestempelt haben, an den göttlichen Calderon, aus dessen geistlichen Schauspielen, »autos sacramentales«, der heutige Tondichter, welchen Beruf und Neigung zur sogenannten „geistlichen" Musik führen, die lehrreichsten Winke für den von ihm einzuschlagenden Weg zu schöpfen vermag.

Daß die Händel'schen, daß die Mendelssohn'schen Oratorien nicht diejenigen Kunstwerke sind, welche einem auf Calderon's Vorbild basirten Ideale für die Aufgabe der geistlichen Musik, die eben nicht das Gebiet der rituell-kirchlich-strengen Formen, sondern der freieren Dichtung einschlägt, entsprechen: dies ausführlich darzulegen erscheint uns hauptsächlich deßhalb überflüssig, weil die große Richterin und Nachrichterin Zeit bereits ein ziemlich

klares Urtheil darüber gesprochen hat. Die Werke Händel's halten sich allerdings noch durch die Macht ihrer theilweise genialen Musik, die Mendelssohn'schen, obwohl um ein Jahrhundert jünger, erbleichen täglich mehr und beweisen, daß diesem begabten Componisten in der Dynastie der großen Tonmeister doch mehr die Rolle eines bloßen interrex zuertheilt worden war, eines zeitweiligen Geschmackesreinigers, in welcher Eigenschaft er sich allerdings große Verdienste erworben hat. Aber abgesehen von dem stählenden Eindrucke, mit welchem Händel'sche Chöre eine energische Natur, abgesehen von dem einschmeichelnden Behagen, mit welchem Mendelssohn'sche Arien eine weichliche Natur erfüllen, wird Keiner, kein Unbefangener sich die Nichtbefriedigung verhehlen können, welche dieses »Genre« des Oratoriums in dem nach dem vollen Genusse eines Kunstwerkes dürstenden Gefühle zurückläßt. Den Grund hiervon bezeichnen wir als in der dilettantischen, zwitterartigen Form des Ganzen gelegen. Sehr charakteristisch für das Verhalten geringerer Musiker zu derselben ist die bekannte Anekdote vom sel. Wiener Capellmeister Gyrowetz, der unverhohlen eingestand, daß er sich der geistlichen Musik erst dann zugewendet habe, als ihm Phantasie und Productionskraft erloschen seien.

Es handelte sich also wesentlich um eine Formenfrage, nicht um eine Stofffrage. Nächst der Verherrlichung des christlichen Gottes gab und gibt es für die Tonkunst keinen würdigeren Vorwurf, als die Legende der Heiligen (für die weltliche Musik der Mythus der Heroen). Ein gewissermaßen biographischer Zuschnitt des Oratoriums muß demzufolge gestattet sein, ja er darf als nothwendig angenommen werden, und hiermit ist auch der Unterschied vom weltlichen Drama, vom Schau- und Hörspiele gegeben, welches den vielverleumdeten aristotelischen Regeln zu folgen hat, um seine volle, sinnlich überzeugende Wirkung zu üben. Das Oratorium vermag sich die Zwanglosigkeit des Epos und der Chronik im großen Ganzen anzueignen; seine einzelnen Theile sind dagegen an dramatische Vorschriften gebunden, und müssen in verständiger Wechselbeziehung zu einander stehen, so daß ein einheitlicher Kunsteindruck ermöglicht wird. Diese Bedingungen sind bei der Liszt'schen Legende zum ersten Male im Oratorienstyl erfüllt worden und zwar

wesentlich durch das Verdienst des Componisten. Das in seiner geschickten Anlage und seinen wohlgefälligen Versen lobenswerthe Gedicht des Hrn. Roquette (meisterlich durch Hrn. Cornel Abrányi in's Ungarische übertragen) ist eben nicht bloß schön und kunstvoll in Musik gesetzt worden, sondern der Tondichter hat es eben verstanden, ihm einen specifisch-dramatischen Geist einzuhauchen, und zwar ebenso charakteristisch für die Situationen, denen er den Stempel der hinreißendsten Wahrheit aufgedrückt hat, als für die Personen der Handlung, denen er individuelle plastische Gestalt und warm pulsirendes Blut verliehen hat. Wir werden im Folgenden einige eclatante Beispiele hiervon herausheben. Zuvörderst sei nur bemerkt, daß diese dramatische Ader von Liszt's Genius von jeher, wenn auch nicht für die große Mehrzahl, doch für alle Diejenigen offenbar gewesen ist, welche seine Componistenthätigkeit mit ernstem Studium verfolgt haben. Seine symphonischen Dichtungen, in seinem Vaterlande zur Stunde leider noch unbekannt, hoffentlich von nun an jedoch den Leitern der öffentlichen Musikaufführungen zu sorgfältiger Pflege anempfohlen, bezeugen sie in reichster Mannichfaltigkeit; seine Graner Festmesse, ein Werk der weihevollsten Phantasie, wie der originellsten Reflexionskraft, gibt vielleicht ihren höchsten Beleg: das erhabenste und ergreifendste Drama der Welt, das Leiden und Siegen des Gottmenschen, wie es in dem heiligen Meßtexte niedergelegt ist, hat noch kein Tondichter, außer Seb. Bach in seiner Matthäuspassion, da, wo sich die Erzählung zur Darstellung erhebt, mit ähnlicher Wirkung in Tönen geschildert. Doch wir können noch weiter zurückgehen in der Laufbahn des großen Meisters; wer erinnert sich aus den Tagen, wo er die Kunst der Reproduction auf so phänomenale Weise gelehrt, nicht des unauslöschlichen Eindruckes, den sein unnachahmlicher Vortrag von Schubert's „Erlkönig" auf dem Flügel hervorzauberte? Keine menschliche Stimme hat es vermocht, noch wird sie es je vermögen, einen dramatischen Vorgang mit so erschütternder Beredtsamkeit vor die Einbildungskraft der Sinne zu führen, daß das Ohr des Hörers zum Auge wurde und der poetische Widerschein zur sprechendsten Wirklichkeit!

Franz Liszt, wir sind dessen sicher, hätte, wenn er es gewollt,

der einzige ebenbürtige Mitarbeiter seines großen Freundes Richard Wagner werden können. Zürnen wir ihm nicht, daß er es unterlassen! Haben wir es dieser Unterlassung doch zu danken, daß dem „geistlichen Drama", dem neuen „Oratorium", ein bahnbrechender Reformator erstanden ist!

Seine, der frühesten Jugend entkeimte, im stürmischen Gewoge eines ruhmreichen Künstlerlebens stets neu auftauchende tiefe Religiösität hat ihn eben berufen und erwählt, zum Heile der Kunst und der Kirche einen neuen Styl zu gründen: den Renaissance-Styl der ächtkatholischen Tonkunst. Gerade diese Mission zu erfüllen, durfte er keinen Seitenweg einschlagen.

Gelangen wir zu dem Werke selbst, dessen poetischen Vorwurf wir als bekannt voraussetzen. Die Handlung zerfällt in fünf Abschnitte: 1. „Die Ankunft des Kindes auf der Wartburg"; 2. „Das Rosenwunder" als den die Gattin sowohl wie die Armenpflegerin uns am deutlichsten vor die Augen führenden Moment ihres heiligen Thuns; 3. „Den Auszug Landgraf Ludwig's mit den Kreuzrittern zum heiligen Grabe," gewissermaßen auch ein Werk der Heiligen, und zwar dasjenige, welches den Grund und Quell zu ihrem künftigen Leiden legt; 4. „Ihre Vertreibung vom Throne durch die Bosheit der Welt" (in Landgräfin Sophie personificirt); 5. „Ihr seliger Tod in Armuth und Elend," ihre demüthige Ergebung in den Willen Gottes und zugleich ihre Verklärung.

Der sogenannte sechste Abschnitt: Ihre feierliche Bestattung, gehört gewissermassen nicht zum Drama selbst, sondern bildet als vocaler und instrumentaler Epilog ein Pendant zu dem symphonischen Prologe, welcher das Werk als „Ouvertüre" eröffnet. Letzterer, der Prolog, gehört unbedingt zu den großartigsten und kunstvollsten Orchesterstücken der neueren Zeit: wir vermögen ihn nur mit Wagner's Lohengrin-Vorspiel zu vergleichen, es ist das Bild der heiligen Heldin selbst, welches der Componist in Tönen entrollt. Das unglaublich liebliche und keusche Motiv, das, von drei Flöten getragen, in den Anfangstacten uns entgegen klingt, versetzt uns mit einem Zauberwinke in einen reineren Aether, es blickt uns mit zartem, offenem Kindesauge in's Herz und gräbt sich so tief ein,

daß wir allen den kunstvollen Verschlingungen und Wendungen mit anstrengungslosem Verständnisse zu folgen vermögen, welche seine Entwicklung bis zur triumphirenden Apotheose begleiten. Diese rührende Melodie, zu welcher der Autor eine Antiphona in festum S. Elisabeth »quasi stella matutina« benutzt hat, lebt in dem Prologe gewissermaßen das Leben der Heiligen vor uns durch. Wir sehen das Kind zur Jungfrau erblühen, zur treuen Gattin und Mutter, zur Priesterin der Barmherzigkeit und endlich zur durch das Leiden verklärten Heiligen. Es ist klar, daß dieses die Heldin des musikalischen Dramas repräsentirende Motiv in dem ganzen Werke die Hauptrolle spielen mußte. In seiner Durchführung hat der Componist Gelegenheit gefunden, seine Meisterschaft auf das Glanzvollste zu bethätigen. Wie unendlich rührend wirkt nicht diese Melodie im ersten Bilde, wo das Kind Elisabeth sie auf die Worte „Wie ist das Haus voll Sonnenschein" u. s. w. erklingen läßt. Wie lieblich strahlt sie uns bei ihrer Wiederkehr entgegen, wenn Landgraf Ludwig auf der Jagd im zweiten Bilde die verkleidete Armenpflegerin auf einsamem Waldpfade entdeckt, wie erzittert sie ängstlich bei der forschenden Frage des zürnenden Gatten, unter den das pochende Herz schildernden Bewegungen der Bratschen und Geigen, wie ängstlich schüchtern erklingt sie in den Clarinetten bei der frommen Lüge, der pia fraus, welche ebensowohl durch das Bekenntniß gesühnt, als durch das Wundereereigniß verherrlicht wird! Dem aufmerksamen Hörer werden die kunstvollen Wandlungen nicht entgangen sein, welche das Elisabeth-Motiv im vierten und fünften Theil erfährt. So bei der flehenden Bitte an die harte Usurpatorin: „O, laß das letzte, was mir blieb;" so bei dem endlichen Abschied von Haus und Hof im Orchesternachspiel und bei dem entsetzlich schönen Tongemälde, welches den vierten mit dem fünften Abschnitt verbindet. Der herzzerschneidende Jammer der Weise erscheint uns selbst das Sturmeswüthen zum Mitleiden zu rühren, während sie an dem Felsen der unerbittlichen, herrschsüchtigen Sophie zerschellen muß.

II.

Wir ersparen es uns, der mit immer neuem und eigenthümlichem Reize geschmückten, bald fragmentarischen, bald vollständigen Wiederholungen dieses Motivs im fünften Theile zu gedenken; wo die Schönheiten eines Werkes durch eine vollendete Aufführung so klar und plastisch zu Tage treten, kann die beschreibende Feder nur hinkend und unnütz erscheinen. Wer hätte sich nicht tief im Herzen ergriffen gefühlt bei der glanzvollen Durchführung dieses Motivs, bei der Vollbringung des Wunders selbst und in den dasselbe preisenden Chören! Hier zeigt sich die Allmacht der Tonkunst, die es vermag, aus den unscheinbarsten Tonfolgen die prächtigsten Tempel aufzuführen, die Allmacht jener Tonkunst, welche ein Beethoven in seinen Symphonien zum ersten Male enthüllt hat und welche einer seiner würdigsten Nachfolger, Fr. Liszt, uns wiederum ähnlich offenbart.

Doch Elisabeth ist nicht irgend eine beliebige Heilige: sie ist eine magyarische Königstochter. So hat der Componist zu ihrer individuellen Charakteristik noch eine nationelle hinzugefügt. Bei der Bewillkommnung im ersten Theile, in dem schönen Arioso des ungarischen Magnaten, welches durch ein ebenso maßvoll als scharf gezeichnetes nationales Colorit hervorragt, ertönt dieses zweite Motiv aus seinem Munde bei den Worten:

Es herrsche lang' und leb' in Ehren
Dies theure Pfand des Ungarlandes!

Und mit Jubel wiederholt der gesammte Chor an dieser Stelle, wie am Schlusse des ersten Theiles, den bedeutsamen Refrain. In dem ergreifenden Dialog Elisabeth's mit Sophie (Theil IV) ertönt dieses Motiv mit feierlichem Stolze von den Lippen der beleidigten Fürstin, die bei aller demüthigen Ergebung nicht diejenige Verletzung, welche ihrer Nation widerfährt, vergessen kann:

Von Ungarns Königsstamme bin
Als Fürstin ich geboren!

Unheimlich und in's tiefste Herz einschneidend wirkt die Andeutung dieses Nationalmotivs, als Elisabeth das Schloß mit ihren Kindern verläßt, von der Räuberin in die dunkle Gewitternacht erbarmungslos verstoßen. Die pizzicatos der Geigen und Violoncelle verleihen ihm hier ein überaus interessantes Gepräge. Ungemein rührend trifft es uns in dem Sterbegesang: einer der letzten Gedanken Elisabeth's ist ihr Ungarland. Nachdem sie den Segen des himmlischen Vaters auf ihre Kinder erfleht, empfiehlt sie die theure Heimath seinem Schirm und Schutze! Um so mächtiger erfaßt uns die Glorification dieser Melodie im Epiloge bei der Bestattungsfeier der Heiligen. Wir möchten sagen, auch dieses Motiv erlebt im Verlaufe des Dramas eine eigene Geschichte und verkörpert sich uns zu einer handelnden und leidenden Person. Das gehört unter die Wunder, welche nur der Tondichter wirken kann.

Die Charakteristik des Landgrafen Ludwig mußte natürlich in den Hintergrund treten. Das Gedicht — und wir wollen Hrn. Roquette keinen besonderen Vorwurf daraus machen — ertheilte ihm keine viel interessantere Rolle zu, als wie sie in der wirklichen heutigen Welt der Gemahl einer bedeutenden Frau, einer Künstlerin, zu spielen pflegt. Hier hat nun der Componist mit seinem besonderen Vermögen nachgeholfen, ergänzt und colorirt. Sein Jagdlied im Anfang des zweiten Theiles ist ein Musikstück von eigenthümlicher Kraft uud Frische: es ist ein nicht genug zu bewunderndes Verdienst Franz Liszt's, auf diesem von deutschen Meistern bis zum Äußersten erschöpften Gebiet etwas Neues, Originelles und doch zugleich so unmittelbar in das Gehör Fallendes erfunden zu haben. Weit höher ist aber noch jener ihm vollkommen eigene, durch das Libretto ganz und gar nicht vorbereitete poetische Gedanke anzuschlagen, den Landgrafen aus der passiven Rolle, die er in diesem zweiten Bilde spielt, plötzlich zu einer handelnden Person zu erheben. Durch die prächtige und doch so einfache Ausführung dieser Idee hat der Componist zugleich den Zusammenhang des dritten mit dem zweiten Theile hergestellt, welcher erstere in dem Libretto als eine, die innere dramatische Einheit unterbrechende Episode erscheint. Erklären wir uns näher. Nach dem enthusiastischen Ausrufe des Chores: „Ein Wunder hat der Herr gethan"

vernehmen wir plötzlich aus dem Orchester von Posaunen und Fagotten zum ersten Male jene weihevolle gregorianische Intonation, welche Liszt so treffend „als ein tonisches Symbol des Kreuzes“ bezeichnet und dem ganzen dritten Theile, dem Chore und Marsche der Kreuzritter, als organisirendes Thema zu Grunde legt. Wer sollte diese Intonation mißverstehen können, noch zumal, da der Landgraf sofort in die Worte:

Ein Wunder! Ja ich will ihn loben
Und diesen Engel hold und rein!

ausbricht?

Ein großer Entschluß keimt auf in der Seele Ludwigs, vielleicht noch unbewußt, vielleicht nur erst in Gestalt der dunklen Empfindung: „ich muß der Heiligen, an welcher solches Wunder gewirkt worden ist, mich durch eine große That würdig zu zeigen suchen.“ Zur Reife gediehen heißt der Entschluß: Kampf gegen die Ungläubigen für die geweihte Stätte, an welcher der Erlöser für uns lebte, litt und starb! Ég veled! Das ist der Sinn jener mächtig unser Ohr treffenden drei Töne: es dürfte unmöglich sein, den glaubensstarken Muth conciser und eindringlicher zu zeichnen. Wir wissen nicht, ob diese Absicht des Tondichters von allen Hörern bei der ersten Aufführung erfaßt worden ist, glauben aber, daß eine Beachtung derselben bei der Wiederholung das Verständniß des Werkes in hohem Maße erleichtern, den Genuß desselben erhöhen werde. Somit ist der Kreuzzug selbst das Werk der heiligen Elisabeth, der Anlaß ihres künftigen Leidens und der himmlischen Palme, die sie durch dasselbe erringt, geworden, und der Hörer empfängt den Eindruck jener geschlossenen dramatischen Einheit, welche das Kennzeichen der neuen Form des Oratoriums zu werden hat. Da wir bei dem dritten Theile einmal verweilen, so sei hinzugefügt, daß die Abschiedsscene zwischen Elisabeth und ihrem Gemahl mit einer unendlichen Empfindungstiefe componirt ist. Gerade das stempelt Elisabeth zur Heiligen, daß sie allen wahrhaft reinmenschlichen Regungen so lebhaft und innig zugänglich ist; bliebe sie frostig und kühl, wo wäre das Verdienst ihrer demüthigen Ergebung in den Willen des Höchsten, welcher ihr die Prüfungen auferlegt?

Der vierte Theil bringt eine für uns neue Person des Dramas zum Vorschein, den bösen Engel Elisabeth's, die Mutter ihres Gemahls, Landgräfin Sophie. Der Componist hat das herrschsüchtige, lieblose, wir möchten sagen heidnisch-leidenschaftliche Weib mit einer unvergleichlichen Meisterschaft dargestellt. Jeder Hörer von einiger Phantasie sieht die plastische Gestalt leibhaftig vor Augen, sieht ihre tyrannischen Gesten, ihr hochfahrendes eisiges Auge, ihre giftgeschwollenen Lippen. Das Hauptmotiv, welches zum Träger dieser Persönlichkeit dient, wird vom Orchester gespielt und in den mannichfachsten Umgestaltungen durchgeführt: seine Bedeutung, obwohl von Anfang an dem Gefühle des aufmerksamen Zuhörers klar verständlich, wird durch Sophiens Stimme zuerst bei den Worten: „Vertreib' Elisabeth von meines Schlosses Pforte!" zum Seneschall, später noch mehr in dem donnernden Befehl: „Genug des Zögerns, fort, hinaus!" an Elisabeth plastisch versinnlicht. Wir können es als das Motiv des Hasses bezeichnen; ein zweites, das der Herrschsucht, treffen wir an der Stelle: „Mein sei dies Land, mein des Gebieters Macht!" Von furchtbar ergreifender Wirkung erscheint dieses zweite Motiv, wenn es am Schlusse des Sturmeswüthens mit einer Variante (das Intervall der Quinte wird vermindert) von den Blechinstrumenten wiederholt wird; in dieser Gestalt, die ein wahrhaft diabolisches Gepräge an sich hat, sehen wir den übermüthigen Triumph der Bosheit, wie wir zugleich eine Bürgschaft für ihre spätere Züchtigung empfangen. Einen ergreifenden Contrast zu diesen ausdrucksvollen Manifestationen des bösen Princips bietet die herzzerreißende Klage der Elisabeth, in welche sie bei der Nachricht vom Heldentode des Gemahls ausbricht: „O Tag der Trauer, Tag der Klage!" u. s. w. Überhaupt erscheint uns vom specifisch musikalischen Standpunkte, wie vom dramatischen aus, das vierte Bild den ersten Preis zu verdienen und die Behauptung zu rechtfertigen, daß Liszt, falls er das Gebiet der Oper betreten hätte, nur das Höchste und Edelste in dieser Gattung geleistet haben würde.

Wir haben bereits so viel Raum in Anspruch genommen, daß wir auf eine weitere detaillirte Analyse hier verzichten müssen. Dagegen erscheint uns nothwendig, den hauptsächlichsten Musikstücken,

den symphonischen Sätzen wie den Chören, einige Worte zu widmen. Der ersteren besitzen wir vier, von denen jeder in seiner Art dem Instrumentalcomponisten zu unvergänglichem Ruhme gereichen wird. Der Instrumentaleinleitung, gewissermaßen des Charakterbildes der Elisabeth, haben wir schon Erwähnung gethan. Das zweite ist der Marsch der Kreuzritter am Schlusse des zweiten Bildes, einer der glänzendsten Märsche, die geschrieben worden sind. Welche enthusiastische, wir möchten sagen fanatische Gluth im Hauptsatze, welch frommer und zugleich ritterlicher Geist im Mittelsatze, welch unvergleichliche Gipfelung im Schlußsatze! Als Hauptmotiv fungirt, wie bereits gesagt, die gregorianische Intonation in verkürzter Bewegung, als Seitenthema ein altes Pilgerlied, das nachweislich aus der Zeit der Kreuzzüge stammt. Aber welch wunderbare Schöpfung ist unter Liszt's Händen aus diesen beinahe unscheinbaren Wurzeln hervorgegangen! Ein Tongemälde im glühendsten Farbenscheine! Wir prophezeien ihm eine Volksthümlichkeit, der des Rákóczy vergleichbar.

Noch höher stellen wir den „Sturm" am Schlusse des vierten Theiles. Da wüthen zugleich die entfesselten Mächte der Natur wie der menschlichen Leidenschaften. Daß der Sturm in Rossini's „Tell" ein grobes Kinderspiel dagegen ist, wird jeder Musiker uns auf das bloße Wort hin glauben: aber selbst der Sturm in Beethoven's Pastoral-Symphonie reicht nicht an diese gigantischen Dimensionen hinan. Daß ein eigentlicher Schluß fehlt, begreift sich ohne weitere Auseinandersetzung: die dramatische Intention erheischte, daß dieses Nachtbild die Stellung eines Übergangs-Intermezzos erhielt. Das vierte Instrumentalstück bildet gewissermaßen die Einleitung des Epilogs und schildert den feierlichen Bestattungszug. Er beginnt mit einem grandiosen Glockengeläute, durch eine geistreiche Combination von Pauken und Tantam erzielt, und bringt in einer ungemein geschickten Durchführung die Recapitulation sämmtlicher Motive der vergangenen Hauptsituationen. Daß die patriotische Melodie hierbei nicht fehlt, ergibt sich daraus, daß der ganze Satz eben einen glorificirenden Charakter trägt. Auch diese Nummer würde vereinzelt jedes geschmackvolle Concertprogramm zieren.

Sprechen wir noch von den Chören. Hier ist der Componist, wenn man den melodischen Reiz, die schwungvolle Tonüberschwemmung, die Massenwirkung in's Auge faßt, vielleicht am allerglücklichsten gewesen, in sofern eben sämtliche Chöre auch beim ersten Hören elektrisch zünden müssen. Der jauchzende Empfangschor zu Anfang, der überaus liebliche und von einer so fein descriptiven Orchesterbegleitung getragene Kinderchor am Schlusse des ersten Bildes sind wahre Perlen des Chorgesanges, und jeden Hörer wandelt augenblicklich die Lust an, sich unter die Reihen der Singenden zu mischen. Von wunderbarem Zauber ist der Chor im zweiten Theile und dabei so kunstvoll individualisirt, daß er mit dem Duo des Landgrafen und der Elisabeth eines der wirkungsvollsten Ensembles bildet, die je ein dramatisches Finale geschmückt haben. Ein die gluthvollste Begeisterung athmender und erweckender Chor ist der der Kreuzritter und des ihm zujubelnden Volkes im dritten Abschnitte. Ohne die taktvolle Pietät des Publikums, welches den Fortgang der Aufführung nicht zu stören wagte, wäre er sicherlich da capo verlangt worden. Die breite, schwungvolle Melodie, welche zuerst von Männerstimmen, dann vom gesammten Chore intonirt wird: „In's heilige Land, in's Palmenland!" prägt sich sofort unauslöschlich in's Gedächtniß ein und rechtfertigt die sonst durchaus nicht ausnahmslos gültige Maxime, daß eine wahrhaft schöne und originelle Weise den Maßstab ihres Werthes an ihrem augenblicklichen Eindringen in das Ohr jedes Laien finde. An dieser Stelle durfte und mußte der Componist populär schreiben: populär zu sein, ohne in das Triviale zu fallen, ist freilich nur das Privilegium des Genies.

Im vierten Abschnitte weicht der Chor der menschlichen Stimmen dem der zürnenden Natur. Um so erfrischender und erhebender wirken die Chöre der Armen und später der Engel im fünften Abschnitte. Was den ersten betrifft, so möchten wir ihm im Hinblick auf sein eigenthümliches Colorit unter allem die Palme zuertheilen. Unser Ohr wird sehend durch den Tondichter, der uns die Gestalten der Bedrängten in der rührendsten Einfachheit vor das Auge führt. Die demüthige Bescheidenheit ihrer Bitte, die herzliche Innigkeit ihres Dankes predigt uns laut die Gottgefälligkeit der Werke christ-

licher Barmherzigkeit. Die schlichte, ausdrucksvolle Orchesterbegleitung, der dreitactige Rhythmus der originellen Melodie (deren charakteristische Hauptwendungen einem alten ungarischen Kirchenliede: »Szent Örsébet aszszony életirül« — stb. entlehnt sind), die mattgraue, melancholische Tonart G Moll geben ihr ein ergreifendes Gepräge, welches sich noch steigert, als einzelne Stimmen die einzelnen Wohlthaten der Segenspenderin aufzählen, welcher sie dankerfüllt den Saum des Kleides zu küssen scheinen. Es ist eine Reihe von Perlen, aus welchen sich das Diadem der Heiligen zusammenfügt. In anderer Weise, aber nicht minder herzergreifend, erklingen nach dem letzten Worte der Sterbenden die Stimmen der himmlischen Boten, welche ihre Seele entführen. Mit Entzücken wird jeder Musikgebildete den ureigenthümlichen, überaus kühnen und sich selbst doch so gründlich rechtfertigenden Modulationen lauschen, welche bei dem Wiedereintritt des Streichorchesters — zuvörderst begleitete nur die Orgel und einige Holzbläser den Frauengesang — auf die Repetition der Worte „Der Schmerz ist aus, die Bande weichen!“ wie Sphärenmusik erklingen.

Mit tiefster Ergriffenheit scheiden wir vom Ende des fünften Abschnittes, vom Ende des eigentlichen Dramas. Wir gestehen aufrichtig, für unser persönliches Gefühl ist der sechste Abschnitt, der Epilog, die Glorification durch die Nachwelt, welcher die göttliche Gerechtigkeit vorausgegangen ist, überflüssig. Aber wir wollen unsere persönliche Meinung nicht zu einer objectiv maßgebenden emporschrauben; dies würde die Grenzen erlaubter Kritik überschreiten. Zudem ist die heilige Festmusik des Epilogs, die Rede des römischen Kaisers, der Chor der Bischöfe und des Volkes so reich an vocalen und instrumentalen Schönheiten, daß wir dem Componisten nur zu danken haben, der uns ein Mehr gegeben hat, als das Drama selbst bedurfte.

Der Leser wird uns wohl verzeihen, wenn wir nicht nach Art der üblichen Musikreferate uns auf eine Besprechung der Specialvorzüge in Hinsicht der Technik einlassen, welche das großartige Werk, das mit so verständnißvoller Begeisterung vom Publikum entgegengenommen worden ist, auszeichnen. Daß ein Franz Liszt sanggerecht zu schreiben, daß er musterhaft und interessant zu orche-

striren versteht, ist allen Denjenigen, welche mit seinen früheren Werken einigermaßen vertraut sind, hinlänglich bekannt. Es erscheint uns die bloße Erwähnung dessen ebenso überflüssig, als wenn man vor Zeiten dem Clavierviruosen par excellence die Vollkommenheit seines Octavspiels und die Leichtigkeit seines Scalenspiels hätte nachrühmen wollen. Dergleichen Lobeserhebungen sind passend für die dii minorum gentium, die Epigonen des Clavierspiels, nicht für den Meister der Meister. [Besprechung der Ausführung, Sänger, Chöre, Orchester.]

Und das Publikum? Ist es nicht ein Hauptfactor zum Gelingen künstlerischer Aufführungen? Niemand kann das leugnen. Bei solcher Aufmerksamkeit und Andacht, bei solch intelligenter und belebender Theilnahme verdoppeln sich die Kräfte der Ausführenden. Das hat bei der Dante-Symphonie seine Früchte getragen. In dem Vortrag dieses Werkes hat sich das Orchester selbst übertroffen und gezeigt, daß mit der Schwierigkeit der Aufgabe auch die zu ihrer Lösung erforderlichen Fähigkeiten wachsen. Freilich — unter einem Dirigenten wie Fr. Liszt, dessen magnetisches Auge beredter zu sein vermag, als die beredtesten Worte, und, setzen wir hinzu, um gerecht zu sein, unter einem so tüchtigen Mitarbeiter, wie Hrn. Capellm. Franz Erkel, dessen Unterdirection eine ächt-collegiale gewesen ist!

Sagen wir kurz: alle Mitwirkenden haben sich um die Kunst und das Vaterland verdient gemacht, indem sie ihre volle Schuldigkeit gethan haben. Gibt es aber ein höheres Lob, wenn man bedenkt, wie selten leider Künstler ihre Schuldigkeit thun? Über den schönen, festlichen Hymnus von Erkel, der den Tag eröffnete, sowie über das zweite Concert wollen wir in einem späteren Artikel sprechen. Für heute gestatte man uns mit dem Wunsche zu schließen, daß unter der Fahne der heiligen Elisabeth und ihres erhabenen Sängers die vaterländische Tonkunst ein regeres Leben beginnen möge, als das bisher geführte, so daß in wiederum fünfundzwanzig Jahren, wenn, was wir von der Vorsehung erflehen, unser Franz Liszt dem fünfzigjährigen Jubelfeste des Pesther Conservatoriums beiwohnen werde, er mit Freuden ausrufen könne: nicht umsonst habe ich für mein Vaterland gelebt, geschaffen und mit Geisteswaffen gekämpft! —

Das zweite Festconcert.[1]

[Liszt's Dante-Symphonie. Rákóczy-Marsch.]

[Ungarische Nachrichten Nr. 198, Pest-Ofen, Mittwoch, den 30. August 1865.]

Einer allerwärts bei größeren Musikfesten eingeführten und durchaus zweckgemäßen Sitte entsprechend, repräsentirte das Programm des zweiten Festtages (am 17. August) dem des ersten gegenüber das Princip der Mannichfaltigkeit und zwar im buntesten Wechsel. Gegen diese Buntheit ist um so weniger ein pedantischer Einwand zu erheben, als für die große Mehrzahl des Publikums die ästhetischen Genüsse demselben Gesetze wie die materiellen unterliegen, demjenigen nämlich, welches gebietet, die Quantität des dargebotenen Stoffes durch die Varietät desselben ihrer erdrückenden und abstumpfenden Wirkung zu berauben.

Zwar schien an diesem Morgen die Empfänglichkeit der anwesenden Hörer in Folge des elektrischen Eindrucks des ersten Concertes einen so hohen Gipfel erreicht zu haben, daß es jener Präventivmaßregel gegen eine mögliche Abspannung der Gehörsnerven nicht bedurft haben würde, allein es waren auch andere Rücksichten maßgebend, in welchen, was nicht eben häufig vorzukommen pflegt, das nationelle und das locale Moment mit dem künstlerischen Hand in Hand ging. Ein ungarisches Musikfest ohne Compositionen von Robert Volkmann und Michael Mosónyi (der Altmeister Erkel hatte gleichsam als musikalischer Tavernicus das erste Concert inaugurirt), ohne Virtuosenvorträge des ungarischen Paganini — Eduard Reményi — und der ungarischen Malibran — Fr. Cornelia Hollósy — würde die Versprechungen, welche in seinem Titel lagen, nur ungenügend, einseitig erfüllt haben. Es ist ein echt künstlerischer Zug des in dieser wie in jeder Beziehung allen Künstlern als Musterbild zu empfehlenden Charakters des großen Meisters Liszt, daß er, sobald er in

[1] „Der Verfasser, Herr v. Bülow, hat uns das Original-Manuscript dieser Kritik zur Veröffentlichung übersendet. Anm. d. Red." — Vorher, am 26. und 28. Aug. war sie bereits in ungarischer Übersetzung in der Zeitung »Pesti Napló« erschienen. Den zweiten deutschen Abdruck brachte die Nr. 39 der „N. Z. f. M." am 22. Sept. 1865.

Erfahrung gebracht, daß die so überaus knapp zugemessene Probezeit den nothwendigsten Vorbereitungen sämmtlicher Nummern des Programms nicht genügen könne, in aufopfernd collegialer Weise auf die Vorführung des zweiten Theiles seiner Dante-Symphonie verzichtete, unerschrocken der Gefahr trotzend — welcher er sein erhabenes Werk preisgab, der Gefahr, in einer fragmentarischen Erscheinung gleichsam als Torso mißverstanden und verkannt zu werden.

Die Befürchtung der Verehrer Liszt's, welche in der Probe Zeugen seines Actes seltener Resignation gewesen waren, hat zu ihrer freudigsten Ueberraschung bei der Aufführung das glanzvollste Dementi erfahren. Der immense Erfolg, den die Vorführung des ersten Theiles der Symphonie zu Dante's „divina commedia" gefunden, ist ein in den Annalen der öffentlichen Musikaufführungen einziges, ganz unerhörtes Factum. Sie gereicht dem Pesther Publikum zu nicht geringerer Ehre als dem Componisten und, die Gerechtigkeit erfordert diesen Zusatz, als auch dem unter der begeisternden Leitung seines Führers eine wahrhaft heroische That ausübenden Orchester. Der Schreiber dieser Zeilen erinnert sich der ersten Aufführung dieser gigantischen Symphonie vor einem deutschen Publikum im Jahre 1857, er erinnert sich derselben aber nicht gern. Das Concert fand im Dresdener Hoftheater statt, zum Besten der Dresdener Hofcapelle; im ersten Theile desselben kamen Liszt's Ouvertüre und Chöre zu Herder's „Prometheus" zu Gehör, welche die ungetheilteste Anerkennung, ja zum Theil eine enthusiastische Aufnahme fanden, wie allerwärts, wo sie bisher zur Aufführung gekommen sind (in Weimar, Berlin, Leipzig, Zwickau u. s. w.), mit Ausnahme Wiens, wo man das Bedürfniß fühlte, sich einmal wieder ebenso gründlich zu blamiren, wie am Ende des vorigen Jahrhunderts bei Gelegenheit von Mozart's „Don Juan". Dagegen — wozu sollen wir eine Thatsache verschweigen, die ebenfalls der Kunstgeschichte, und zwar deren „schwarzem" Buche angehört? — erlebte die Dante-Symphonie ein Fiasco, welches sich mit dem von Wagner's „Tannhäuser" in Paris vergleichen läßt. Ohne die Bedeutung eines „Fiasco" zu übertreiben — ein großer Meister pflegt seine Bahnen unbeirrt durch Erfolg oder Mißerfolg, nur der Stimme seines inneren Genius folgend, weiter zu wandeln — haben wir

das der Dante-Symphonie in Dresden dennoch immer als einen traurigen Flecken betrachten müssen, als ein Vergehen, das einer Sühne bedurfte und zwar bei Lebzeiten des Meisters. Wie nun einstens für Mozart's „Don Juan" das Vergehen Wiens durch Prag gesühnt worden ist, so hat im Jahre 1865 das kunstverständige Pesth dem vor acht Jahren in Dresden gekränkten Meister die glänzendste Revanche gegeben. Mit sichtlicher Ergriffenheit und Rührung nahm Franz Liszt die endlose Huldigung der Zuhörer auf; seine ächte Bescheidenheit sträubte sich anfangs, dem allgemeinen Willen, der so stürmisch eine Wiederholung des erhebenden Genusses verlangte, Folge zu leisten, doch die Wogen des jauchzenden Beifalls zwangen ihn endlich nachzugeben und den zweiten Abschnitt seines „Inferno" von jener wundersamen Episode, welche die Gestalten Paolos und Francescas unserem tiefsten Mitgefühle enthüllt, bis zu dem entsetzlich erschütternden Abschlusse mit dem unerbittlichen Donnerworte „lasciate ogni speranza" auf's Neue ertönen zu lassen. Ein womöglich noch erhöhterer Jubel dankte dem Meister und den Ausführenden für die Erneuerung der Gabe, durch welche die seltene Empfänglichkeit zum Resultate eines noch tiefer eindringenden Verständnisses hatte gelangen können. Das Pesther Publikum verdient somit in vollem Maße jene schönen Dankesworte, mit welchen der Meister auf dem ihm zu Ehren gegebenen Festbankette am 19. August einen Toast erwiderte und in welchem er die Wechselwirkung zwischen Künstler und Publikum, ihre Nothwendigkeit und Fruchtbarkeit für beide Theile und für die Entwickelung des öffentlichen Musiklebens so begeistert accentuirte, daß die Ueberschwänglichkeit seiner Conclusion: vous êtes tous de plus grands artistes que moi, Messieurs", trotz ihrer Ungeheuerlichkeit als oratorische Licenz passiren konnte.

Daß die stürmischen Acclamationen, welche das in seiner Art einzige Frescogemälde des „Inferno" begrüßten, lediglich aus der vollen Befriedigung der künstlerischen Phantasie der Zuhörer entsprangen und folglich nicht die Bedeutung einer beabsichtigten, also äußerlichen Ovation hatten, mit welcher vor Allem etwa der Landsmann Liszt hätte gefeiert werden sollen, ergibt sich vornehmlich aus dem Factum, daß der zum Schlusse des Concertes executirte Rákóczy-Marsch vergleichungsweise einen nur geringen Beifall fand.

Hätte das Publikum lediglich eine „Demonstration" im Sinne gehabt, so wäre die Gelegenheit hierzu bei letzterem Stück eine viel näher liegende gewesen. Bei der ungemeinen Popularität der Motive, bei der ebenso durchsichtigen als großartigen Architektonik der Liszt'schen Bearbeitung, ihrer ebenso geistvollen als farbenreichen Orchestration, würde diese Nummer vor einem weniger gebildeten Publikum sicher den Preis des Tages davon getragen haben. Also nochmals „à bon entendeur salut".

So wenig maßgebend nun im Allgemeinen auch der äußere Beifall für den Werth eines Kunstwerkes gelten darf, so liefert doch der durch Liszt's „Inferno" entzündete Enthusiasmus einen gewichtigen Beitrag zur Lösung einer viel discutirten praktischen Frage der musikalischen Aesthetik. Die neuere oder neu-romantische Richtung der Tonkunst hat den Anlaß gegeben, zwischen einer öffentlichen und einer intimen, privaten Musik, zwischen einer Musik der Majorität und der Minorität zu entscheiden. Wir haben hier nicht jenen formellen Unterschied vor Augen, welcher als Concertstyl und als Kammerstyl besteht, sondern einen nicht die Mittel der Ausführung, sondern die Idee, die Conception selbst betreffenden Gegensatz, den man häufig in der Gegenüberstellung von absoluter Musik und von Programm-Musik resümirt, der jedoch noch universeller, noch tiefer erfaßt werden kann. Auch diejenigen, welche mit dem Gebote: die Musik soll ergötzen und beruhigen, das Reich der geistigsten Genüsse schmälern wollen, können nicht umhin, zuzugestehen, daß erstens: die Tonkunst ebensowohl die Empfindungen der Freude als des Schmerzes auszudrücken berufen sei, zweitens: daß nicht nur das Schöne, sondern auch das Erhabene in das Gebiet der Darstellung durch Töne falle. Man sollte meinen, bei solchen Prämissen sei ein musikalischer Bürgerkrieg durchaus nicht denkbar: er entbrennt aber sofort, wenn es sich um die Consequenzen im einzelnen Falle handelt, welche, wie es sich von selbst versteht, gar manche Collision mit jenem zuvor erwähnten Pseudogesetze herbeiführen müssen. Die Aufgabe des Erhabenen kann nicht die sein, zu ergötzen, und sobald man nicht die Scala der schmerzlichen Empfindungen für die Tonkunst auf den Ausdruck der idyllischen Wehmuth beschränkt, kann von einer namentlich unmittelbar be-

ruhigenden Wirkung des musikalischen Kunstwerkes nicht mehr die Rede sein. Die sogenannte Rechtsfrage auf dem musikalischen Gebiete läuft schließlich, gleich der politischen, auf eine Machtfrage hinaus. Das productive Genie allein löst die Machtfrage und damit zugleich die Rechtsfrage. In seinem „Inferno" hat Franz Liszt nachgewiesen, daß der Musik die Macht innewohne, dem Schmerze bis zu seinem gesteigertsten Grade, bis zur Verzweiflung, bis zur Hoffnungslosigkeit, sagen wir bis zur Selbstverdammniß (um bei keinem Heterodoxen anzustoßen) tönenden Ausdruck zu verleihen, somit auch das Recht. Freilich „quod licet Jovi, non licet bovi"; dieser Satz nimmt hier seine volle Gültigkeit in Anspruch: wir warnen das verehrliche Publikum, sich nicht an der Subscription auf andere musikalische Höllenschilderungen von unberufenen Nacheiferern zu betheiligen. Nur dem Genie dürfen wir das Recht einräumen, uns durch seine Kunst zu erschrecken, aufzuregen und zu beunruhigen. Welcher Andere als ein Beethoven hätte es unternehmen dürfen, die erschütternde Tragödie des „Coriolan", welche mit der Selbstvernichtung des Helden endigt, musikalisch zu versinnlichen? Auch nur ein Wagner und ein Liszt durften und konnten uns, jener in seiner Faust-Ouvertüre, dieser in seiner großen Faust-Symphonie jene Nachtstimmung des Geistes reproduciren, deren Kern die Abwendung vom Leben bildet, der poetische Niederschlag derjenigen Empfindung, die in hausbackener Prosa von Verkleinerern „Lebensüberdruß" genannt werden mag!

Genug! Wir haben den gewaltigen Eindruck des „Furchtbar-Erhabenen" in der Musik auf das große Publikum als Ohren- und Augenzeugen erlebt: er ist ein „fait accompli". Es ist eigentlich damit mehr bewiesen worden, als der Componist selbst mit seiner Tondichtung hatte beweisen wollen. Denn sein Werk ist keine bloße Illustration zum Dante'schen „Inferno", sondern zu der ganzen divina commedia, von der die Ungunst der Verhältnisse uns die Bekanntschaft mit dem zweiten Theile, dem aus dem grauenvollen Schrecken des ersten erlösenden Gegenstücke entzogen hat. Alle diejenigen, welche den Mangel eines versöhnenden Abschlusses beklagen, mögen, wenn es ihnen nicht gelingt oder genügt, die Versöhnung

mit den schrecklich-erhabenen Ideen des „Inferno" in der plastisch-edlen, schönen Form zu finden, in welche der Tondichter sie eingekleidet hat, die Partitur oder das vom Autor selbst bearbeitete Clavierarrangement zur Hand nehmen und aus dem Studium des wunderbar ergreifenden „Purgatorio", sowie des die Wonnen der Seligen andeutend entschleiernden Magnificat am Schlusse des Ganzen eine klarere Erkenntniß der Intentionen Liszt's zu schöpfen suchen. Dann wird ihre Klage über den Mangel eines „versöhnenden" Totaleindrucks verstummen und der Ausspruch des ungarischen Dichters und Denkers (Baron Eötvös), „daß man in allen Dingen stets die Gesammtbeleuchtung zu betrachten habe, nicht die einzelnen Lichter, die dazu verwendet wurden," auch von ihrer Seite die Bestätigung seiner Richtigkeit empfangen.

Bevor wir zur Besprechung der Werke und Vorträge der einheimischen Künstler Pesth's an diesem Tage übergehen, bleibt uns noch übrig, der Liszt'schen Bearbeitung des berühmten Rákóczy-Marsches einige Worte zu widmen. Wir bezeichnen sie als eine der grandiosesten productiven Virtuosenleistungen, die seit Berlioz' Vorgang auf diesem Gebiete die musikalische Literatur schmücken. Ja, trotz unserer persönlichen Sympathie für die Berlioz'sche Paraphrase des ungarischen Instrumentalhymnus stehen wir nicht an, der Liszt'schen Nachfolge den Vorzug einzuräumen. Mit nicht geringerer Kunst als sein Vorgänger versteht es Liszt, die reichen Mittel des heutigen Orchesters nach allen Richtungen hin auszubeuten; dieselbe Mannichfaltigkeit in dem Einzelcolorit, derselbe feurige Glanz, wenn er die Instrumente einen Massenangriff unternehmen heißt, derselbe piquante Esprit zeichnen beide Orchestrationsmeister aus. Aber Liszt's Individualität ist eine in sich selbst harmonisch geschlossene, von genialen, aber bizarren Grillen freiere als die Berlioz'. Er weiß seinen Pegasus besser zu zügeln, er ordnet seine Einfälle der Rücksicht auf das große Ganze unter und unterdrückt alle desultorischen Regungen der Phantasie zum Vortheil der möglichst objectiven Erscheinung seiner Arbeit. Und hauptsächlich deßhalb darf die Liszt'sche Bearbeitung der magyarischen Marseillaise „ohne Worte" das nationale Bürgerrecht mit größerem Fug beanspruchen, als die Berlioz'sche. Die letztere ist deßhalb nicht ad

acta zu legen, aber sie ist ein mehr französisches Privateigenthum. Als besonders glückliche Zuthaten oder Neuerungen Liszt's sind hervorzuheben: die mannichfaltigen rhythmischen Verlängerungen einiger Hauptperioden, deren kurzathmige Knappheit und gleichgliedrige Monotonie einer gewissen „Veredelung", wenn dieser Ausdruck nicht mißverstanden werden kann, bedurften; ferner die höchst geistvolle und wahrhaft nationell erfundene Harmonisirung des Hauptmotivs, wie der Intonation des zweiten Theils; die höchst erfrischende Transposition des Maggiore beim ersten Auftreten nach der Unterterz (F dur), der hierauf folgende kriegerische Tumult vor der Wiederkehr des Hauptsatzes, der bei Berlioz allerdings schon in der Skizze vorlag — aber die Ausführung der Skizze, darin zeigt sich ja vor Allem das Verdienst des Künstlers — und die alle vorangegangene Pracht des Toneffectes noch übertrumpfende Coda, in welcher der humoristische Uebermuth zweier Generalpausen eine wahrhaft elektrisirende Wirkung ausübt. Wir haben es nicht nöthig, dieses werthvolle Geschenk des Meisters an sein Vaterland verdienter Pflege zu empfehlen. Nur nach öfterem Hören werden alle Feinheiten und Neuheiten der Bearbeitung zu vollem Verständniß gelangen. Der neulichen ersten Aufführung mangelte es, namentlich in den Blechinstrumenten, an jener schneidenden rhythmischen Präcision, die in Norddeutschland leider nur bei Militairmusiken noch zu finden ist, welche aber eben bei wahrhaft künstlerischen Leistungen nicht im militairischen Gewande erscheinen darf, sondern von der Eleganz etwa eines — französischen — Offiziers, wenn er in Civilkleidung auftritt, polirt und überglänzt sein muß. Das fleißige Studium Liszt'scher Instrumentalwerke wird eine der besten Schulen sein, um den Musikern der Gegenwart flüssigeres rhythmisches Blut einzutröpfeln, und selbst die Ausführung leichter Haydn'scher Symphonien wird reichen Gewinn daraus ziehen können.

Indem wir von dem Heros des Festes uns trennen, müssen wir ihm als Dirigenten noch den Tribut der vollsten Bewunderung zollen. Er spielt das Orchester beinahe ebenso schön als er Clavier — spricht (Clavierspielen möchten wir, auf Franz Liszt angewendet, beinahe als eine Blasphemie bezeichnen). Sein Princip in Handhabung des Tactstabes wäre kurz dahin zu resümiren: Der Buch-

stabe tödtet, aber der Geist macht lebendig. Unsere Leser werden uns verstehen, da die erlebte Thatsache, daß der vierte Theil der Vorbereitungen, welche die Schwierigkeit der ausgeführten Werke streng genommen erfordert haben würde, diesmal unter seiner Leitung hingereicht hat, das beredteste Zeugniß für sein Genie ablegt. Mit nicht geringerem Eifer und, bei aller äußeren Ruhe seiner Arme, belebendem Feuer als seine eigenen Werke leitete er Mosónyi's Festmusik, welche den dritten Theil eröffnete, eine Ehre, die diesem hochachtbaren Meister zur Befriedigung aller seiner zahlreichen Freunde und zwar mit vollem Rechte widerfuhr. Herr Mosónyi war der Dritte im Bunde mit den Herren Abrányi und Reményi, welchen wir überhaupt das Zustandekommen des ersten ungarischen Musikfestes unter Liszt's Leitung zu danken haben. Beschämen wir ihn nicht durch Hervorhebung seiner in dieser Beziehung geleisteten praktischen Dienste: die Anerkennung, welche wir seiner Ünnepi zene auszusprechen haben, bedarf keines Lobes auf Umwegen. Dieses glänzende Orchesterstück, welches unseres Wissens einer der ersten wirklich gelungenen Versuche ist, die ächt magyarische Musik künstlerisch zu discipliniren und zu organisiren, ist bereits öfter hier zu Gehör gekommen, übrigens auch durch das treffliche Clavierarrangement des Componisten allgemein zugänglich geworden. Es ist durchweg interessant und, was besonders gerühmt werden darf, in einer Form geschrieben, die alles Schablonenhafte abgestreift hat. Die geist- und glanzvolle Verwerthung der schönen Nationalmelodie „Szózat", namentlich bei der Steigerung im Finale, verleiht ihr ein würdiges Gepräge und sichert ihr stets eine elektrisirende Wirkung. Der Componist wurde zu wiederholten Malen lebhaft gerufen.

Wie der dritte Theil durch Mosónyi's Ünnepi zene, so wurde der erste durch eine neue und zwar speciell für dieses Fest geschriebene Jubel-Ouvertüre von Robert Volkmann eingeleitet. Es hat uns herzlich gefreut, zu sehen, daß man diesen ernsten und tüchtigen Meister in seinem Wohnorte nicht minder zu ehren weiß, als es seit mehreren Jahren in allen Centralpunkten deutschen und selbst russischen Musiklebens geschieht. Wir haben nicht nöthig, hier diejenigen Werke aufzuzählen, welche Volkmann's Namen in der Musikwelt zu einem so rühmlichen und selbst gefeierten erhoben

haben. Alle Concertinstitute führen mit stets gleichem Beifalle seine D moll-Symphonie auf, alle Violoncellisten spielen sein schönes A moll-Concert, alle Kammermusikgesellschaften cultiviren seine Trios und Quartette, wo irgend gute Hausmusik getrieben, liegen seine vierhändigen Clavierstücke auf dem Flügelpulte u. s. w. Wir sind überzeugt, daß auch sein neuestes Instrumentalwerk, trotz der Schwächen des Haupt-Allegros — sehr relative Schwächen — sich rasch überall hin verbreiten werde. Die Einleitung und der Schlußsatz haben uns am Meisten zugesagt. Sie sind in der Erfindung ebenso interessant als glänzend orchestrirt und entbehren auch nicht mancher originellen Würze in der Modulation. Der Autor wurde bei seinem Erscheinen am Pulte mit ungetheilter wärmster und lautester Sympathie begrüßt und erntete für diese wie die darauf folgende dramatische Scene „Sappho" — reichen Applaus und mehrmaligen Hervorruf. Wir stehen nicht an, dieses lyrisch-dramatische Concertstück als eines der besten der neueren Gesangsliteratur zu erklären, das allen jenen Sängerinnen willkommen sein muß, die Beethoven's „Ah perfido" gern einmal verschweigen möchten und aus embarras de pauvreté zu Mendelssohn's und Rubinstein's Concert-Arien greifen, wenn sie nicht das Opernrepertoire zu Hülfe ziehen wollen.

Es fällt uns zur rechten Zeit bei, daß wir betreffs derjenigen Composition, welche den ersten Festtag eröffnet hat, dem Leser noch ein retrospectives Urtheil schulden. Franz Erkel's Hymnus für Chor, Soli und Orchester aus seiner noch unvollendeten Oper »Dózsa György« war uns, nächst Franz Liszt's Werken, unbedingt die interessanteste Bekanntschaft. Wenn die ganze Oper an musikalischem Werthe mit diesem schönen Fragmente in Einklang steht, so dürfen wir ihrem Erscheinen mit großen Erwartungen entgegensehen. Nur Eines fürchten wir: so edle, bei allem Wohllaut so markige Musik pflegt auf dem Theater kein Glück zu machen, aus dem einfachen Grunde, weil sie an die andächtige Aufmerksamkeit des gebildetsten Concert-Publikums appellirt, das bei dem immer abschüssigeren Verfalle der Operninstitute sich in deren Localen immer spärlicher einfindet. Wir fürchten, der Componist wird an diesem großartigen einheitsvollen Ensemblestück für den Theatergebrauch manche

Kürzung vornehmen müssen. Für den Concertsaal ist es durchaus nicht zu lang und um so mehr geeignet, als eine numerisch größere Chormasse hier zu vereinigen ist, als auf der Bühne. Doch Herr Capellmeister Erkel hat der Nationalbühne bereits so meisterhafte dramatische Werke geliefert, daß unsere Befürchtung betreffs dieses Hymnus vermuthlich eine unbegründete sein wird. Seine dramatische „Verve" ist übrigens in diesem seinem neuesten Producte in voller Kraft erkennbar. Die Charakteristik der einzelnen Personen — sowie der männlichen und weiblichen Chorstimmen ist von der lebendigsten Treue gegen die schwungvollen Worte der Dichtung, die Verschmelzung aller Theilnehmer zu einem allgemeinen Flehen bildet ein imposantes, wahrhaft himmelanstrebendes Gebet. Die in allen technischen Details bekundete Meisterschaft ist die der besten deutschen, d. h. Beethoven'schen Schule. Ohne uns irgendwie zu bedenken, versichern wir, daß wohl kaum einer der zahlreichen deutschen Capellmeister der Gegenwart ein Stück von gleichem Werthe, wie diesen Hymnus, würde produciren können. —

Gegen das ungarische Violinconcert, etwas flüchtig componirt, aber äußerst virtuos gespielt von Hrn. Eduard Reményi, ist von mancher Seite strenger geurtheilt worden, als die Gerechtigkeit gutheißen kann, die sich in dem rauschenden Beifall und Hervorruf aussprach, welchen die große Mehrheit dieser Nummer des Programms gezollt hat. Wider unsere sonstige Gewohnheit müssen wir uns diesmal auf die Seite der Mehrheit stellen. Wir beneiden aus vollem Herzen alle diejenigen Concertbesucher, welche keine mittelmäßigeren Compositionen berühmter Violinspieler anzuhören gezwungen worden sind, als das Reményi'sche Concert; Schreiber dieses kann sich nicht zu diesen Auserwählten zählen. Vielmehr gesteht er aufrichtig, daß ihm die ungebundene, vielleicht etwas allzu ungebundene Form des R.'schen Concertstückes gegenüber der im Veralten begriffenen dreisätzigen Schablone, z. B. der Spohr'schen Concerte, ganz und gar nicht verwerflich erscheint. Allerdings würden wir dem Componisten eine Umarbeitung dringend anrathen, gerade deßhalb, weil seine Arbeit sehr brauchbare Elemente enthält; wir verweisen auf die schön empfundene Cantilene in B dur, auf die interessante, mit so eminenter Virtuosität und

so hinreißendem Feuer executirte Schlußcadenz, ja wir könnten noch manche andere Detailschönheiten, auch glückliche Einfälle in der Instrumentation hervorheben. Möge derselbe bald die Muße finden, in der Violinliteratur diejenige neue Form des Concerts oder Concertstückes, wie man es nun nennen mag, mit künstlerischer Überlegung zu verwerthen, welche in der Clavierliteratur durch Weber und noch selbstständiger durch Franz Liszt eingeführt worden ist, und sich hierbei nicht durch den Rückschritt beirren lassen, welchen Joachim mit seinem sogenannten ungarischen Violinconcert gegen sein erstes Concertstück (G moll) gemacht hat. Nach dem überraschend erfreulichen Entwicklungsgange, welchen wir an seinem seltenen Talente, das ihn unter die ersten seines Faches heutiger Zeit einreiht, bisher erlebt haben, erscheint uns dasselbe vollständig befähigt, der Hoffnung zu entsprechen, welche wir hegen, dem Componisten Reményi dereinst ebenso warm und aufrichtig zu applaudiren, als wir diesmal vorzugsweise nur dem Virtuosen applaudirt haben. Hr. Reményi erlaube uns bei dieser Gelegenheit, in seinem wie dem Interesse der Musikfreunde Pesths eine kleine Interpellation: warum haben Sie in Ihrem Vaterlande sich noch nicht denjenigen ehrenvollen Ruf als Interpret der größten classischen Meister, eines Bach und eines Beethoven verschafft, dessen Sie bei den hochclassischen Londonern und Berlinern unter Anderen genießen? Möge Ihre Vaterstadt bald Gelegenheit finden, Ihre außergewöhnlichen Leistungen als Quartettspieler anzuerkennen. — [Lob der Sängerinnen.]

Welche größere Huldigung läßt sich einem Tondichter erweisen, als ihm die zur Ausführung seiner Werke erforderlichen Organe zu erziehen, oder, wo sie bereits vorhanden sind, sorgsam zu bewahren! So wünschen wir denn zum Abschiede dem Pesther Publikum, daß ihm die erste Repräsentantin der „Heiligen Elisabeth", Frau Pauli-Markovits, trotz aller in Aussicht zu stellenden Entführungsversuche deutscher Hoftheaterintendanzen erhalten bleibe, gleichsam als Pfand für die baldige Wiederkehr des herrlichen Meisters, der sein Vaterland bald wieder mit einer neuen Schöpfung beschenken möge, in der Zuversicht, nirgends schöner gesungen, nirgends inniger verstanden zu werden, als bei seinen Landsleuten! — H. v. Bülow.

Italien.

1871—1874.

Es sind zwar nur wenige Seiten, die uns in dem vorliegenden Abschnitt einen Einblick in des nun gereiften Mannes Innere gewähren, sie genügen aber, um uns die Einwirkungen der „Vita Nuova" erkennen zu lassen, wie sie für Bülow mit dem Eintritt in Italien nach allen Richtungen hin beginnt. Was er in 20 Jahren unablässiger, begeisterter Arbeit der Kunst und sich selbst errungen hat, bleibt unverloren. Doch öffnen sich neue Ausblicke, die das bis dahin auf ein wichtigstes Ziel gespannte Auge früher nicht zu beachten vermochte. Der Horizont erweitert sich noch mehr und mit ihm der Kreis seiner künstlerischen Pflichten.

Fünf Jahre hindurch hatte seine Feder geruht, und als er sie wieder aufnimmt, um einem geschiedenen großen Kunstgenossen in ergreifenden Worten das letzte Ehrengeleite zu geben, da dünkt er uns wenn auch derselbe, doch wie auf einen höheren Punkt gehoben, von dem aus er das frühere Selbst und Alles, was es so ausschließlich erfüllte, mit prüfendem, klaren Blicke betrachtet und abwägt. Heute, da auch Bülows Leben als abgeschlossenes Ganze vor uns liegt, dürfte es wohl schwerlich Jemandem entgehen können, wie sehr er aus der Tiefe des eigenen Innern schöpfte, um der Wesenheit des verwandten Künstlergeistes gerecht zu werden. Daher ist diese von innigstem Verständniß dictirte Schilderung jetzt von doppelter Bedeutung.

„Lohengrin in Bologna" legt Zeugniß dafür ab, wie bald nach dem großen Kriege mit Frankreich auch das künstlerische Gebiet durch die politischen Erfolge Deutschlands berührt ward. Auch dafür, welche Umstände die ersten Versuche, die Wagnersche Kunst zu internationalisiren, begleitet haben, in günstigem oder in hinderndem Sinne. Der letzte Bericht aus Mailand, mit seiner Verurtheilung Verdis und dem Hinweis auf die Bedeutung der russischen Komponisten hat Bülow in dem ihm sonst freundlich gesinnten Lande — dessen Zauber er in seinen Briefen die begeistertsten Schilderungen widmet — viele Feinde gemacht und sogar zu öffentlichen Demonstrationen geführt. Wie verletzlich die Italiener im Punkte ihres Nationalgefühls von jeher gewesen, beweist die Erfahrung, die auch Liszt Ende der 30er Jahre gemacht hat. Ein

Reisebrief „La Scala", wie ein späterer Artikel „Ueber den Stand der Musik in Italien", in welchen er sich offen über seine Eindrücke ausspricht, erregte solche Erbitterung, daß noch Monate später der damals von ganz Europa unerhört gefeierte Klavierheros ein beabsichtigtes Konzert zum Besten der Armen Mailands aufgeben mußte wegen Mangel an Beteiligung. Vergl. Dr. J. Kapp's Liszt-biographie S. 112 (Schuster u. Loeffler 1909).

Während Bülows Meinung über die in seinem Mailänder Artikel genannten russischen Komponisten unverändert geblieben ist, forderte sein Gerechtigkeitsgefühl nach dem Erscheinen von Verdis letzten Werken eine Zurücknahme der allzu verneinenden Urteile von ehedem, die in einem Briefe vom 7. April 1892 an Verdi erfolgte. Vergl. Band VIII, S. 386—387.

Karl Tausig.[1]

[Signale für die Musikalische Welt. XXIX. Jahrg. Nr. 35, d. 22. August 1871.]

Nicht immer erscheint der Tod einer hervorragenden Persönlichkeit in der Gestalt eines vollkommenen Dreiklanges, der die mehr oder minder bewegte Modulationenfolge ihres einflußreichen Wirkens in so harmonisch vorbereiteter Weise zum Abschlusse führt, daß das Gefühl der von ihr im öffentlichen Geistesleben hinterlassenen Lücke dem der Resignation in das Naturnothwendige weichen darf. Wohl ist dies der Fall beim Hintritte derjenigen schöpferischen Tonheroen, welche — sei es in der normal-schönen Friedlichkeit eines Gluck und Haydn, sei es unter Gladiatorenkämpfen, in denen die ganze Energie einer auserlesenen, individuellen Natur gegenüber dem Gattungsgesetz noch einmal offenbart wird — die Sansara mit der Nirwana vertauschen. Die von den Überlebenden veranstaltete Leichenfeier schließt gewissermaßen mit einem Dur-Dreiklange. Trotz der Dämpfer auf Trommeln und Trompeten, trotz des ernsten Glockengeläutes verschlingt das Moment der Festlichkeit das der Trauer.

Plaudite, amici, comœdia finita est! Ja, eine gewisse Empfindung behaglicher Befriedigung bemächtigt sich der Heimkehrenden: eine Stimmung, wie sie uns in der merkwürdigen Succession des Schluß-

[1] Geb. d. 4. Nov. 1841 zu Warschau, gest. den 17. Juli 1871 zu Leipzig.

Rondo auf den Trauermarsch in der bekannten Beethoven'schen Sonate versinnlicht wird. Was der Erde zurückerstattet wurde, hat ja kaum noch den Reliquienwerth der Haare, die sich der Lebende verschneiden ließ; sein Sarg repräsentirt ja nur das Siegel, unter dem nun erst gültig ausgefertigten Unsterblichkeitsdecrete seiner Werke. Aus dem Sklaven der eigenen Individualität und der Mitwelt ist er zum Beherrscher der Geister der Nachwelt geworden, die sich um so williger dieser Herrschaft beugt, als sie sich einbildet, von ihm als fröhlicher Erbe jetzt mit unveräußerlichem Eigenthumsrechte erst recht Besitz ergriffen zu haben. Sein Denkmal wird die Plätze der Hauptstädte seiner Nation oder seiner Nationen schmücken, seine geistige Hinterlassenschaft in ihren Schatzkammern einverleibt, zugänglich Jedermann zu Erbauung und Genuß, zu Belehrung und Studium ohne besondere Legitimation, in communistischester Weise. Dieses Gefühl der Befriedigung in den Gemüthern der Überlebenden versteigt sich sogar mitunter zu dem Grade, daß dem zu Lebzeiten Verketzerten bei seiner Bestattung eine förmliche Absolution ertheilt wird für das Vergehen, existirt zu haben, d. h. seine eigenen Bahnen gewandelt zu sein. Wir haben es erlebt, daß der unglückliche Hector Berlioz von seinen Landsleuten, die ihn stets so arg mißhandelt hatten, bei seinem Tode öffentlich canonisirt worden ist; freilich gab das Motiv hierzu lediglich die französische Eitelkeit, die in ihrem tonkünstlerischen Pantheon die Species des „Symphonikers" anderweitig nicht vertreten fand.

Anders, wenn in der Blüthe der Jahre, im Vollbesitze der Schaffenskraft, im Zenith des Waltens, wo die Arbeit, die Production gleichsam nur als eine unausgesetzte freie Emanation des Genies, als eine mühelose Entfaltung der Geistesschwingen erscheint, deren einstige Lähmung, es sei denn auf gewaltsame Art, Keinem zu befürchten beikömmt, eine schöpferische Kunstgröße dem Diesseits plötzlich entführt wird. Tiefe nachhaltige Wehmuth durfte die Gemüther erfüllen beim Hinscheiden eines Schubert, Weber, Chopin, Bellini — namenlose Erschütterung beim Tode eines Mozart, eines Mendelssohn. Der Verlust — bei letztgenanntem Meister, dessen Dirigenten- und Virtuosengenie eine zur Vollwürdigung seiner hohen Persönlichkeit so wesentliche Ergänzung bildete, in besonderstem

Maße empfindlich — mußte zunächst mit schneidender Tragik wirken; aber die Klage um den Unersetzlichen fand hinreichenden Trost in dem beglückenden Besitze der von ihm während der vergönnten kurzen Lebensfrist mit doppeltem Eifer angehäuften Geistesschätze. Schloß der Trauermarsch auch mit einem Moll-Dreiklange, wie der in Chopin's B-moll-Sonate, und mag in dem düsteren Gemurmel, welches den Epilog dieser Dichtung bildet, ein adäquates Stimmungsbild für die trauernden Theilnehmer gefunden werden, so läßt im Verlaufe der Zeit sein harmonisch abschließender Charakter sich immer weniger verkennen; allmälig erlischt der zuerst unabweislich dünkende Vorwurf an das Geschick: „wie viel herrliche Werke hätten wir dem Schöpfergeiste dieses Meisters noch verdanken können, wenn er nicht inmitten seines Wirkens das Zeitliche gesegnet hätte!" Ja, ein abklärendes Nachdenken gelangt endlich dahin, einen Widerspruch zwischen jenem quantitativen inmitten und dem qualitativen am Ende nicht mehr zu verspüren, vielleicht sogar zu entdecken, daß der Held zu seinem und der Welt Frommen nicht besser, als mit frühem Tode „das Zeitliche zu segnen" vermocht hätte, daß mit der Kunstgeschichte ebenso wenig wie mit der Weltgeschichte zu grollen oder zu rechten ist, daß die göttliche Blindheit des Fatums der schärfsten menschlichen Hellsichtigkeit überlegen ist, und daß, wie z. B. Polen unwiedererweckbar verloren ist, eine „zehnte Symphonie" schon aus dem Grunde nicht hat geschrieben werden können, — weil sie nicht geschrieben worden ist.

Unauflöslich herb will uns dagegen die Dissonanz dünken, wenn wir — ohne die mildernde Compensation durch greifbare geistige Hinterlassenschaft, ebenbürtig der vom Verblichenen repräsentirten Bedeutung — wenn wir einen unermüdlich kämpfenden Priester der reproductiven Tonkunst, einen Muster-Interpreten der Meisterwerke classischer Tonkunst, einen der wichtigsten Factoren des Musiklebens, weil Förderer, Vermittler der Lichtstrahlen unserer Musikpropheten, somit einen der hauptsächlichsten Träger und Bewahrer ihrer Unsterblichkeit, ihres herz- und geistbildenden Fortwirkens auf die Menschheit, einen solchen Atlas des Mikroskosmos der Claviermusik, einen Künstler wie Karl Tausig — mit dem unseres Bedünkens nur ein Joseph Joachim in Parallele zu stellen ist —

in seinem segensreichen, der Welt nothwendigen Wirken unvermuthet plötzlich aus den Reihen der Lebenden gestrichen sehen, als Opfer einer Seuche, wie irgend welche beliebige Dutzend-Menschenfliege. Nicht mit antikem Lächeln, sondern mit mittelalterlichem Grinsen behaftet scheint uns da Thanatos — nicht als Erlöser, sondern als Henker — sein Amt verrichtet zu haben. Unmöglich ist es uns, einen Sinn in diese brutale Thatsächlichkeit hineinzulegen. Mit freudig klopfendem Herzen begleiteten ihn unsere Blicke, als er unermüdlich aufwärtssteigend, Stufe für Stufe sich dem Gipfel der künstlerischen Vollendung näherte, den noch Keiner in „objectiv mustergültiger" Weise erklommen. Da plötzlich, wie von tückischer, unsichtbarer Hand aus steiler Höhe hinabgestürzt, zerschellt er: das Wort „Tod" will uns da kaum anders, als in der Übersetzung „Mord" über die Lippen schleichen. Ein schreiendes Unrecht dünkt uns an dem Entrissenen, wie an der musikalischen Welt verübt. Er um den Genuß der durch das emsige Wuchern mit dem ihm von der Natur verliehenen Pfunde endlich ermöglichten Wirkens-Fähigkeit und -Tüchtigkeit betrogen, die Kunstkenner um alle die reiche ästhetische Freude, die Kunstjünger um alle die fruchtbare Belehrung, welche sie aus seiner ferneren künstlerischen Thätigkeit hätten schöpfen können. Ja, mich dünkt, als müßten selbst die großen todten Meister in den Gräbern trauern, denjenigen beredten Dolmetscher ihrer Schöpfungen verloren zu haben, der sie so eindringlich mit neuem Leben schmückte, daß seine Vorträge als Nachdichtungen, als Neuschöpfungen bezeichnet werden durften. Kein vollkommener Dreiklang, Moll oder Dur, will da in unsere Stimmung einkehren; die unerträgliche Spannung einer verminderten oder übermäßigen Quinte will uns nicht verlassen, oder, um musikalisch determinirter zu reden: es bleibt uns zu Muthe wie in dem schmerzlichen Vorhaltsaccorde am Schlusse der Schumann'schen Ballade „Die Nonne".

Unter dem Drucke solcher Empfindungen ist das einzige Geschäft, dessen der Trauernde fähig ist und zu dem es ihn wie zur einzig möglichen Erleichterung drängt, nochmalige lebendige Vergegenwärtigung des Dahingeschiedenen, eingehende Schätzung des erlittenen Verlustes durch Zusammenstellung der lebendigsten per-

sönlichen Erinnerungen an ihn, durch Rückblick auf die Entwickelungsgeschichte des großen jungen Meisters.

Es werden ein fünf- oder sechszehn Jahre her sein, daß auf der Altenburg in Weimar Dr. Franz Liszt der Knabe Karl Tausig von seinem sehr verständigen Vater — ganz und gar kein Mitglied der berüchtigten Species „Virtuosenvater", sondern selbst ein hochachtbarer Musiker und Lehrer, seiner Zeit berühmt als einer der elegantesten Thalberg-Spieler — mit der Bitte um die Gunst der Unterweisung vorgestellt wurde. Den in der Wohnung Liszt's dieser Vorstellung beiwohnenden Jüngern wird der Eindruck eines, ich möchte sagen, mit Schrecken gemischten Bewunderungsstaunens unvergeßlich bleiben, den wir von dem Spiel des Wunderknaben empfingen, das sofort Geist und Herz des Meisters unwiderstehlich fesselte. Wie das donnerte, blitzte, wetterleuchtete! Welche energische, rhythmische Gluth, welche Mannichfaltigkeit der Farbengebung, der es trotz des überwiegenden stürmisch brausenden Charakters nicht an Nüancen der zauberhaftesten Zartheit fehlte! Wir waren Alle vollkommen elektrisirt, und der sonst nicht wortkarge, weil innigste Receptivität mit der Gabe fließender Mittheilung seiner Eindrücke verbindende Peter Cornelius vermochte nur zu stammeln: „Das ist ja ein wahrer Teufelskerl!" Ja wohl, aber es war kein der Unterwelt entsprungener, sondern ein direct vom Himmel herabgefallener Teufel, ein Erzdämon von Talent, ein Dämon, den es der unermüdlichen Selbstbildungsarbeit, den es dem künstlerischen Charakter des von diesem Talente Besessenen gelungen ist, zu zähmen, zu bändigen, den erhabensten Aufgaben der Kunst dienstbar zu machen, kurz in einen wahren Lichtengel zu verwandeln.

Während seiner Lehrjahre in Weimar begnügte sich Karl Tausig keineswegs blos mit Ausbildung seines Virtuosentalentes, das damals bereits ein vollkommen concertreifes hätte genannt werden können, sondern studirte eifrig alle Disciplinen der Musik theoretisch und praktisch. Die unter Liszt's geistvoller Leitung damals zahlreichen und wahrhaft glänzenden, vom höchsten Begeisterungsschwunge bis in's einzelnste Detail getragenen Theater- und Concertaufführungen lenkten seinen Sinn mit besonderer Vorliebe

auf den Orchesterapparat hin. Eifrig übte er sich in der Instrumentirkunst: seine aus dieser Epoche stammenden (später formell desavouirten) Compositionsversuche, z. E. ein Clavierconcert und eine Concertpolonaise mit Orchesterbegleitung, verschiedene „symphonische Dichtungen", z. B. ein „Manfred" und jene durch ein nicht eben glückliches Clavierarrangement und die noch unglücklichere Veröffentlichung desselben Tausig's Rufe als Musiker so verhängnisvoll gewordene Ballade „Das Geisterschiff" (das Manuscript besitzt Schreiber dieser Zeilen) zeigen nebst diversen „Unmöglichkeiten" und raffinirten Extravaganzen doch eine blühende, originelle Phantasie und eine merkwürdig sichere Orchestrirungspraxis. [Vergl. S. 42.] Ich erwähne diese von Tausig's eminentem Talente weniger bekannt gewordene Seite nur flüchtig, da die Manifestation derselben ja doch nicht vor das öffentliche Forum gelangen wird. Sie wird diejenigen nicht Wunder nehmen, welche befähigt sind, Tausig's meisterhafte Uebertragungen der denkbar schwierigsten Orchestermusik für sein Instrument zu würdigen; seine in ihrer minutiösen Gewissenhaftigkeit und durch die überraschende ingeniöse praktische Zusammenfügung des handlich auf die Claviatur unübertragbar Erscheinenden über alles Lob erhabene Bearbeitung des Clavierauszugs von Richard Wagner's complicirtestem Musikdrama „Die Meistersinger von Nürnberg", seine sechs Paraphrasen verschiedener Fragmente aus Beethoven's Streichquartetten, hätte Einer, der im Orchesterreiche nicht so heimisch, wie Tausig, nimmermehr zu Stande gebracht. Bei diesem Anlasse muß ich noch seiner aus der letzten Lebenszeit stammenden theilweisen Uminstrumentirung von Chopin's Emoll-Concert gedenken. Ich weiß nicht, ob ich in dieser Arbeit seine objective Pietät oder seine subjective Feinheit höher zu stellen habe, bin aber sicher, daß ihre Bekanntwerdung Tausig als Musiker bei vielen seiner Collegen auf eine noch höhere Stufe der Hochschätzung zu stellen geeignet ist. — Neben seinen künstlerischen Studien beschäftigte sich Tausig's slavisch-empfänglicher, dabei deutsch-gründlicher Geist schon damals mit Erwerbung linguistischer und philosophischer Kenntnisse, auch trieb er fleißig Mathematik, kurz, vernachlässigte in keiner Branche gymnastische Uebungen des Hirns über denen der Hand. Ein mir

von Richard Wagner geschenktes Gedenkblatt, in dem es heißt: „Das Wissen ist es, welches die heilige Flamme für die Kunst in deren Jünger zu nähren und zu läutern bestimmt ist," wurde schon damals von Karl Tausig, dem ich es copirte, zur Lebensdevise erhoben und unter allen verschiedenen Lebensverhältnissen unausgesetzt bethätigt.

In den Berliner Orchester- und Kammerconcerten des Unterzeichneten (Januar 1858 u. s. w.) ließ sich der Jüngling Karl Tausig zum ersten Male öffentlich in der Stadt hören, die von ihm nachmals zum Wohnsitze erwählt, die ferner auch die Ruhestätte seiner irdischen Hülle werden sollte. Sein Auftreten erregte großes Aufsehen: je nach Temperament der Zuhörer (ein Moment, welches bei Beurtheilung der sogenannten musikalischen Partheien weit weniger in Anschlag gebracht wird, als geschehen sollte) erfuhr er von Einigen ungeschmälerte Bewunderung, von Anderen, speciell jenen Kurzsichtigen, die niemals begreifen wollen, daß auch „der ungebärdigste Most zuletzt noch einen edlen Wein" geben kann, beinahe absolute Verwerfung. Verschiedene andere, hier besser mit Stillschweigen zu übergehende Gründe, zum Theil auch der persönliche Ehrgeiz Tausig's, der von der Mission eines „Clavierspielers" sich noch nicht jenes hohe Ideal gebildet hatte, in dessen Erstrebung und Verwirklichung er sich später seinen Weltruhm erobern sollte, verhinderten ihn, Berlin zum Ausgangspunkte einer Virtuosencarrière zu nehmen und mit der Absicht auf eine hierin mögliche Lorbeernlese seine „Wanderjahre" anzutreten. Vielleicht durch mein persönliches Beispiel in Berlin verführt, begab er sich ungesäumt nach Wien, um dort als Zukunftsmusikapostel ähnliche Propagandaversuche anzustellen. Als Dirigent noch mehr wie als Pianist ließ er hier seinem jugendlich enthusiastischen Thätigkeitsdrange ungezügelt freiesten Lauf. Wenn „viel Feind', viel Ehr'" wirklich gleichbedeutend ist, müßte er für die, seinen Neu-Weimarischen Propagandabestrebungen gebrachten bedeutenden Opfer jeder Art mindestens das Doppelte an Ruhm eingehandelt haben. Dies war jedoch keineswegs der Fall, sondern . . . Der geneigte Leser verzeihe die nachfolgende Einschaltung, die ich ihm und mir selbst auf die Gefahr hin, einer noch dazu ungeschickten oratio pro domo beschuldigt zu

werden, nicht zu ersparen vermag, weil sie in zu engem Zusammenhange mit dem Urtheile über die Entwickelung des jungen Meisters steht, dem diese Zeilen gewidmet sind. Man hat seiner Zeit die „Zukunftsmusik" — dem Himmel sei Dank, ist das Streitobject aus der Mode gekommen — mit dem „rothen Gespenst" in der Politik verglichen und vielleicht nicht mit Unrecht. Ihre Anhänger durften zum Theil destructiv-radicaler Tendenzen beschuldigt werden, wie denn auch Herzog Ernst von Coburg-Gotha, bei jeder Begegnung mit Franz Liszt an einem der kleinen thüringischen Höfe die Frage: „Halten Sie sich noch immer Ihre Räuberbande?" niemals zu unterlassen pflegte. Die „Rötheften" unter uns hätten, wäre Gelegenheit geboten gewesen, vielleicht gar ein paar Monate lang „Pariser Commune" gespielt. Aber wie trotz aller Barbarei der Standpunkt der Pariser Usurpatoren gegenüber dem der Versailler Usurpatoren nicht als der des sonnenklaren absoluten Unrechts bezeichnet werden darf, so dürften für die in jener Epoche von uns verübten Extravaganzen (zum Theil Repressalien) Respectlosigkeiten, kurz „Flegeleien" aller Art, denn doch billiger Weise einige mildernde Umstände in Betracht zu ziehen sein. Karl Tausig beklagte, wie mehr oder weniger alle seine Mitpatienten in jener „Entwickelungskrankheit", die auch von ihm begangenen Toll- und Thorheiten; niemals kam es ihm jedoch in den Sinn, den feurigen Enthusiasmus zu bereuen, der schließlich doch auch der Motor der Extravaganzen, der Stamm dieser Auswüchse gewesen war; er bereute ihn um so weniger, je härter er für die Abirrungen persönlich gelitten und gebüßt hatte; denn, um nur Eines zu erwähnen: als einem Haupträdelsführer waren ihm die Säle sämtlicher Concertinstitute verschlossen, wo er seine Claviervirtuosität hätte zur Anwendung bringen können. „Entwickelungskrankheit" habe ich unser Zukunftsfieber genannt. Die Parallele in politischer Richtung liegt nahe. Welche irgendwie edel und heißblütig angelegte Jünglingsnatur — vielleicht dereinst in den kaltblütigsten Staatsmann umgeschmolzen — muß denn nicht in einem gewissen Lebensstadium gewissen republikanischen Utopismen huldigen? Welcher grünende Idealismus tritt nicht zunächst mit Auswüchsen behaftet auf? Welche „abzustoßenden Hörner" werden nicht nach und nach, Dank der Repulsion seitens der nüchternen

Mitwelt, Dank der Attraction der reifenden eigenen Erfahrung und inneren Vertiefung, narbenlos sich verlieren? Was hat es denn auf sich, auf welchem der unzähligen Wege zum Rom der Wahrheit das Individuum, kraft der Eigenartigkeit seiner Anlagen und mit welchem Zeitverbrauche es dahin gelangt? Ob man durch Meyerbeer zu Wagner gelange, ob durch Berlioz und Liszt zu Beethoven (die Führer sind des Zielpunktes doch wahrlich so wenig unwerth, wie Virgil's Geleite eines Dante), ob durch Mendelssohn zu Bach und Cherubini, oder durch Schumann's antiplastische, wenn auch unendlich interessante und schöne Labyrinthe zum Verständnis der Plastik eines Mendelssohn, den nur der wirklich Gereifte als das höchste Form-Genie nach Mozart zu erkennen fähig ist, was kommt denn hierauf an? Die Hauptsache bleibt, daß das Ziel erreicht werde, das in Gründung einer wohlerworbenen, viel durchgekämpften Harmonie des Künstlers mit sich selbst und mit seinem — in näherer oder untergeordneterer Sphäre, doch niemals ganz ohne Beziehung zu den Spitzen der Kunstgeschichte wie zu ihren Hauptaufgaben denkbaren — Special-Berufe zu bestehen hat. Richte man uns Irrend-Strebende nicht vor unserem „jüngsten" Tage! In normalrechter, schnurgeradliniger, conservatoriums-mustergemäßer Entwickelung würde Karl Tausig wohl niemals der Mann geworden sein, dessen Verlust für die Kunstwelt wir heute so innig zu beklagen veranlaßt sind. Seine künstlerische Confession ließ sich, als er zu jener erwähnten Harmonie sich durchgestritten, mit denselben Worten, wie unser Meister Liszt einstmals die seinige präcisirte, bezeichnen: es gebe doch eigentlich nur zwei Partheien in der Kunst, die Jener, welche kennen und können, und die andere (der Keiner eingestandenermaßen angehören möge, die aber dennoch weit zahlreicher) der „staubaufwirbelnden" Ignoranten und Impotenten.

Aus seinen jedenfalls rühmlichen, wie auch immer „objectiv" verdienten Mißerfolgen — denn das Herz, „aus dem alle großen, wie alle schönen und guten Gedanken kommen", dessen Ausgeburten und Verirrungen vollständig zu desavouiren daher unmöglich ist, ohne zugleich das beste Selbst zu leugnen, der Enthusiasmus, die Anhänglichkeit an den Meister hatten sie ihm erworben — zog Karl Tausig

weiseste Lehren. So schroff und unerbittlich die öffentliche Meinung über seine Experimente den Stab gebrochen, noch schroffer und unerbittlicher verfuhr seine Selbstbesinnung über sein bisheriges Tichten und Trachten. Aus den ihm entgegengeschleuderten Pfeilsplittern der feilen Kritik schmiedete er sich die kritische Feile, welche die treue Begleiterin seines ganzen künftigen Lebens und Strebens werden sollte. Was sein künstlerisches Warmgefühl ihm noch nicht zu enträthseln vermochte, lehrte ihn allmälig der frühzeitig eingeschlagene Weg speculativen Denkens und concreten (nicht abstracten) Kunstästhetisirens. Viele Jahre hindurch schwieg Fama gänzlich über ihn. Einsam zog er sich in sein Studirzimmer zurück, das er, um doch äußerer Anregungen und Einwirkungen nicht ganz zu entbehren, in verschiedenen Städten nach einander aufschlug. So lebte er längere Zeit privatisirend in Genf, London, Brüssel u. a. O., kehrte auch zeitweise nach Wien zurück, wo er ein, wenigstens seinerseits als ein innigeres aufgefaßtes Freundschaftsverhältniß zu Johannes Brahms anknüpfte, den er nicht blos als hochbedeutenden Tondichter, sondern auch als einen der ihm interessantesten und selbst technisch leistungsfähigsten Clavierspieler verehrte. Diese bis an seinen Tod unwandelbar aufrecht erhaltenen Beziehungen machten den immer männlicher heranreifenden Künstler seiner alten Bewunderung und Verehrung für Wagner und Liszt nicht untreu; es liegt etwas versöhnend Rührendes in dem Umstande, daß ihm das harte Schicksal noch vor seinem Tode (in Berlin bei Wagner's Besuchsfestlichkeiten — in Leipzig bei Liszt's Anwesenheit, wo ihm dann zugleich die Sterbeglocke läutete) Gelegenheit darbot, von seinen Gesinnungen gegen die beiden Meister, welche den dauerndsten Haupteinfluß auf seine künstlerische Entwickelung ausgeübt, persönlich ein neues und letztes Zeugniß abzulegen.

In den letzten Monaten des Jahres 1865, seine praktische Laufbahn wohlgerüstet wieder aufnehmend, traf Karl Tausig nach siebenjähriger Abwesenheit wiederum in Berlin ein; zunächst wohl nur mit der Absicht eines kürzeren Verweilens, die sich jedoch in Folge der bei jedem abermaligen Concertiren gesteigerten Theilnahme seiner Zuhörer, in Folge der für ihn fortwährend zu-

nehmenden Begeisterung darf man sagen, in den Entschluß verwandelte, sein bleibendes Domicil oder Hauptquartier für seine Concertausflüge daselbst zu gründen. Diese letzteren — in kürzeren oder längeren Zwischenräumen nach Nah und Fern unternommen — gestalteten sich von Jahr zu Jahr immer mehr zu wahren Triumphzügen. Nur Meister Anton Rubinstein wurde ihm als ebenbürtiger Rival zur Seite genannt — es bedarf nicht der Erwähnung, daß gegenseitige Hochachtung und herzliche Bewunderung ihrer respectiven Vorzüge die beiden „Rivalen" mit einander verband. Der preußische Hof, von dem steigenden Eclat seines Künstlerrufs auch im Ausland (Holland, Rußland) bewogen, ernannte ihn zum königlichen Hofpianisten; eine noch unerwartetere Auszeichnung wurde ihm durch Verleihung eines hohen österreichischen Ordens zu Theil. Diese temporären, meist mit einer Rastlosigkeit, die vielleicht den zarten Körperbau nach und nach unversehens aufgerieben haben mag, durchgeführten Concertreisen wurden von ihm gewissermaßen nur als Nebenarbeit, zur Sicherstellung seiner materiellen Existenz betrachtet; den größten Theil des Jahres widmete er mit einer Liebe und Aufopferung ohne Gleichen der von ihm gegründeten und geleiteten Clavierhochschule in Berlin, zu der er sich die tüchtigsten Künstlerkräfte, C. F. Weitzmann, Adolf Jensen, Louis Ehlert, als Mitarbeiter engagirte. Zwei Tage in der Woche war er von früh Morgens bis spät Abends vollständiger Geisteseigner dieser seiner Schüler, die alle mit begeisterter Liebe an ihm hingen und unter denen viele dem Namen ihres Lehrers durch ihre musikalische Zukunft noch Ehre erwerben werden. Zu Privatunterricht an Dilettanten vermochte sich sein reizbarer künstlerischer Ernst, dem jede Oberflächlichkeit in tiefster Seele verhaßt war, nicht zu verstehen, das hätte ihm zu sehr nach „Métier" geschmeckt, seine sensitiven Nerven überdies noch zeitiger aufgerieben. Die fünf anderen Tage der Woche arbeitete er mit der unermüdlichsten Ausdauer an der Bereicherung seines Pianistenrepertoires, wie an noch fernerer Vervollkommnung von Leistungen, die Freund und Feind sogar als fertige anerkannt hatten, die aber sein stündlich sich verfeinerndes Ohr als noch verfeinerungsbedürftig erkennen lernte. Nach jeder neu erreichten Stufe der Vervollkommnung

richtete er das ihm vorschwebende Ideal gleichzeitig eine Stufe höher, und in diesem „faustischen" Zuge seines Wesens haben wir das hauptsächlichste Moment zu erkennen, das seinem Künstlercharakter einen wahrhaft imponirenden Stempel aufprägt. Zunächst im Interesse seiner „Hochschule" widmete er seine Geisteskräfte und die Summe der an seiner Selbstbildung praktisch gemachten Erfahrungen der Herausgabe von classischen Studienwerken in instructiver Form. Seine Ausgabe des Gradus ad Parnassum von Clementi und einer Anthologie aus dem wohltemperirten Clavier von J. Seb. Bach sind, wie seine Concertbearbeitungen verschiedener Werke von Scarlatti, Schubert, C. M. von Weber, seit Geraumem Gemeingut der gesammten gebildeten Clavierwelt geworden, haben ältere und andere gleichzeitige Bearbeitungen und Ausgaben siegreich verdrängt und mit Recht; denn sie constituiren unvergängliche Verdienste ihres Autors um die Zukunft der Clavierspielkunst für Alle, für Künstler, Lehrer und Dilettanten in gutem Wortsinne. Daß er endlich auch productiver Thätigkeit sich wieder zuzuwenden gedachte, zeigen seine originellen nnd geistreichen Phantasien über ungarische Zigeunerweisen und die beiden als Op. 1 und zugleich Opus ultimum edirten schönen Clavieretüden. Düsterer Scherz des Verhängnisses! Der Sehnsuchtstrieb nach eigenem selbstständigem Schaffen, dem er mit diesem als Op. 1 bezeichneten Werke — dessen Nummer die Selbstverurtheilung und Cassation früherer sogenannter „Jugendsünden" bezeugt und ihm und der Musikwelt eine Reihenfolge reifer goldner Früchte in Aussicht stellt — die erste Befriedigung gewährt, ist zugleich das letzte Lächeln, der letzte Seufzer eines Künstlers, dessen glühende dichterische Phantasie niemals erstarrt und erkaltet war, aber von der unerbittlich strengen Selbstkritik des Denkens in jeder ihrer Äußerungen stets zurückgedrängt wurde, sobald die letzte Instanz des Kopfes die Inspiration des Herzens nicht vollkommen zu legitimiren im Stande war. Er ahnte es wohl nicht, daß auf dem neuen Wege der Tod so bald sein brutales Halt gebieten würde; die Klinge ahnte nicht, daß ihre Scheide verbraucht, verzehrt war. Denn wenn bei irgend eines Künstlers Frühtode, ist es bei dem Tausig's angebracht, das Wort zu citiren: la lame a usé le fourreau.

Daß dieser vollkommene Künstler, von Gottes Gnaden wie Wenige berufen, durch eigene Willenskraft, wie noch Wenigere, auserwählt, ein seltener und vielseitiger Arbeiter war, habe ich schon mehrfach berührt. Es sei mir jedoch hier noch gestattet, derjenigen musterhaften künstlerischen Gesinnungen zu gedenken, die ihn bei seinen rastlosen Arbeiten beseelten — vielleicht zum Nutzen und Frommen manches Kunstjüngers. Vor Allem erfüllte ihn der tiefste Respect vor dem Kunstwerke, dessen Interpretation er sich vorgenommen hatte. Wir stimmten über die Erfordernisse künstlerischen Vortrages überein, daß dazu gehöre: 1. objectiv correct zu spielen, auf Grundlage minutiösester Analyse und Decomposition, zu der ein durch Analogie geleitetes Zwischen-den-Zeilen-Lesen der scheinbar unwesentlicheren, deßhalb vom Autor nicht stets ausdrücklich in den Text eingetragenen feineren Vortragsvorschriften unbedingt gehöre; 2. objectiv schön zu spielen, d. h. mit Berücksichtigung der akustischen Gesetze des Instrumentes, wie des allgemeinen Wohlklanges, der so häufig nur durch die combinirtesten dynamischen Schattirungen der einzelnen Stimmen, selbst bei den einfachsten Consonanzen, ermöglicht wird, gewissermaßen stets organisch polyphon und polychrom, wie es nur immer die Fortschritte der modernen Flügelbaukunst, dank unserem trefflichen gemeinschaftlichen Beflügler Karl Bechstein in Berlin, nicht blos zulassen, sondern häufig inspiriren; 3. subjectiv interessant zu spielen (wohlgemerkt mit der Einschränkung vorhergängiger gewissenhaftester Beobachtung der beiden ersten Postulate), d. h. frei reproducirend, der ganzen Darstellung, soweit möglich, den Charakter augenblicklicher Improvisation, den Zauber einer freien Rede verleihend. — Nun, dies Alles zu harmonischestem Ebenmaße vereint traf in Tausig's Clavierspiel zusammen.

Nächst dem Respecte vor dem interpretirten Kunstwerke besaß aber Tausig die Tugend eines noch respectableren, weil schwierigeren Respectes: des Respects vor dem Publikum, dem er das Kunstwerk zur Erbauung oder Belehrung vorführen wollte. Er adoptirte vollkommen meine — man entschuldige geneigtest den unumgänglichen Mißbrauch des persönlichen Fürworts, den ich in diesem Briefe mache — meine Theorie, daß, wenn, wie leider tag-

täglich allerorts Figura zeigt, nichts zu schlecht für den Magen der Menge ist, man sich doch stets erinnern müsse, daß auch nichts, nichts zu gut, zu kostbar für dieses Publikum, an das wir appelliren, sein kann. Somit müsse ein seriöser Künstler auch die aus den equivoquesten Bestandtheilen zusammengesetzte Zuhörermasse unter allen Umständen au sérieux nehmen. Auch nach dieser Seite hin war Tausig's Praxis eine mustergültige. Ich könnte ihm hierin, wie auch in seinem Verhalten gegenüber dem Kunstwerke, nur einen einzigen Collegen zur Seite stellen, den ihm ein Jahr früher im Tode vorangegangenen trefflichen Meister Alexander Dreyschock, dessen wunderbare harmonische Technik durchaus nicht eine geistlose war, wie sie Mancher wähnt, dem nicht, wie mir, persönlich Gelegenheit zu Theil wurde, intimer mit dem ebenso hochachtbaren als ungemein collegialischen Künstler zu verkehren, dessen rastlose Selbstarbeit um so höher anzuschlagen war, als sie die verhältnißmäßig nur geringe Potenz seiner ursprünglichen Begabung für Musik, betreffs deren er selbst sich keiner Täuschung hingab, vollständig für Uneingeweihte zu verdecken im Stande war.

Wem möchte, nachdem wir versucht, ihm eine flüchtige Skizze von Tausig's unausgesetzten künstlerischen Studien zu geben, zu denen sich, wie schon erwähnt, auf den verschiedensten Gebieten die gründlichsten wissenschaftlichen Studien gesellten (in letzter Zeit widmete er jeden musikfreien Augenblick mit Vorliebe den hervorragendsten neueren Publicationen in der Physiologie und anderen naturwissenschaftlichen Materien) die Unbilligkeit des dem „Menschen" Tausig gemachten Vorwurfs einer stolz selbstgenügsamen Zurückgezogenheit und einer unfreundlichen Ungeselligkeit nicht einleuchten? Wer möchte ihm verargen, den Verkehr mit Büchern, aus denen er neuen Stoff für Denken und Empfinden, dessen Verarbeitung schließlich zur Befruchtung neuer Blüthenkeime in seiner Kunst mittelbar dienen konnte, dem Verkehr mit meist von der Neugier, eine Berühmtheit zu examiniren, getriebenen, mehr oder minder gleichgültigen Müßiggängern der verschiedenen Gesellschaftsclassen vorgezogen zu haben, in welchem er, als der natürlich weit häufiger gebende, selten empfangende Theil, der unabweislichen Erholung von concentrirtester Thätigkeit nie theilhaft werden konnte? Zwecklose Zusammenkünfte

in Localitäten — mit oder ohne Tabaksrauch — waren ihm natürlich im höchsten Grade zuwider. Außerdem war er durch manche bittere Erfahrung gewitzigt worden, wie leicht bei „Zungendrescherei“ und „Kinnbackenwackeln“ in Gesellschaft von weniger vertrauten Personen eine von seinen originellen, je nach Zufall und Laune unbefangen gethanen, aber mit polizeilicher Wachsamkeit erlauschten Aeußerungen Gefahr lief, von Unverständigen „verhört“, entstellt, mißdeutet, schließlich irgendwie zu seinem oder zu Anderer Nachtheil, denen unabsichtlich dann einen Kummer zugefügt zu haben, seinem loyalen Herzen wehe that, mißbraucht zu werden. Das hinderte jedoch nicht seine ungemein schmiegsame Natur, wo es darauf ankam, sich mit gleicher Alcibiades-artiger Gewandtheit auf den verschiedensten Geselligkeitsterrains zu bewegen. Es wäre dem Charakter einer Musikzeitschrift nicht geziemend, seiner Succesſe in den distinguirtesten Salons zu erwähnen, doch darf angedeutet werden, daß er gerade in den höchsten socialen Gesellschaftsschichten, unter den geistvollsten und bedeutendsten Frauen der vornehmen Welt seine enthusiastischesten Verehrerinnen zählen durfte. Traf er mit geistvollen, sympathischen Männern der Literatur, Malerei, Medicin zusammen, die den Tact besaßen, ihn nicht als Celebrität zu inquiriren, so entfaltete er ein geselliges Talent von der höchsten Anmuth. Seine drastische Frische als Erzähler, sein überwältigend kaustischer Witz, der mit gleicher Leichtigkeit wie seine Finger, die Riesenscala von der Aristophanischen Plastik bis zur Heine'schen „viergestrichenen“ Ironie zu spielen verstand, componirten die funkensprühendsten Contrapunkte zu dem canto fermo des Berliner Welt-Humors, unter dessen Repräsentanten er natürlich vorzugsweise nur mit denjenigen sich einließ, die wie die Herren Dohm und Scholz in Schrift und Bild hinter der bacchantischen Maske stets einen sittlich-idealistischen Grundkern errathen ließen, welchen die Genannten unter Anderem auch durch ihre feinfühligste Empfänglichkeit für das Erhabenste in der Tonkunst documentirten.

Als ich vor Jahresfrist bei einer unfreiwilligen Reise nach Berlin Karl Tausig aufsuchte, hatte er die Güte, mir trotz der saison morte, trotz seiner Klage, nicht „eingespielt“ zu sein, trotz

„sehr musikmüder" Verfassung, Verschiedenes vorzuspielen, so die unglaublich (für den nämlich, der sie studirt) schwierige Toccata von Schumann, die von Peters entdeckte Bach'sche Es dur-Suite, verschiedene Mazurken und Präludien von Chopin. Meine Quittung über den empfangenen Hochgenuß äußerte sich ungefähr mit folgenden Worten: „Sie sind unerreichbar groß geworden, lieber Freund. Trotz aller meiner alten, unverrosteten Bewunderung für Ihr Riesentalent hätte ich nie geglaubt, dereinst ähnlich zu Ihnen aufblicken zu dürfen, wie zu Joseph Joachim, wenn er das Beethoven'sche Concert gespielt hatte. Jede Note, die Sie geben, ist Gold, ist seelischer Empfindungs-Extract. So ein kurzes Präludium, so eine Mazurka von Chopin, wie Sie das Stück ‚creiren', berechtigt Sie, zu sagen: Hier habt Ihr in nuce die ganze Geschichte der Clavierspielkunst von Anbeginn bis auf den heutigen Tag, ganz wie Horace Vernet dem Petenten um ein Albumblatt, das er in dessen Anwesenheit während zehn Minuten zu Papier gebracht, erwiderte, als Jener dasselbe nach dem communistischen Maßstabe der darauf verwendeten Arbeitszeit zu taxiren wagte: ‚Wie, Sie glauben, zehn Minuten habe ich an jenem Ihrem Albumblatte gezeichnet? Dreißig volle Jahre sind es, die ich dazu gebraucht!' Früher waren Sie ein glühender Feuerbrand, jetzt sind Sie eine wohlthätig leuchtende und erwärmende Sonne geworden. Sei gegrüßt, junger Sonnengott! Wie freue ich mich meiner noch hellgebliebenen Augen, daß ich Ihnen so recht von Herzen einen Tribut, den Sie von mir nicht verschmähen werden, darbringen kann."

Der so von mir bedankte junge Meister nahm die aus warmem Herzen entquollenen Worte warmherzlich auf. Was ich dem Lebenden unter vier Augen gesagt, ich wiederhole es heute vor der Oeffentlichkeit, verlegen nach einem andern Modus, dem jungen Grabe eine Huldigung darzubringen, forschend, und zu voll innigster Theilnahme, um ihren Ausdruck auf eine hellere und kühlere Stimmung zu vertagen. Die Befugniß hierzu meinem wohl nicht bestrittenen Rechte, meinen verewigten Mitschüler zu betrauern, sein Andenken in steter Bewunderung seiner hohen Gaben und Leistungen hoch und theuer zu halten, entlehnend, richte ich an literarisch be-

rufenere Federn als die meiner Wenigkeit, die Bitte, diesen bescheidenen Nachruf baldigst ergänzen und verbessern zu wollen.

Hans von Bülow.

Ponte a Serraglio bei Lucca, im August 1871.

Lohengrin in Bologna.

Kein Leitartikel, sondern ein vertrauliches Gespräch (im australischen Style)

durch diplomatische Indiscretion in die Öffentlichkeit gebracht.

[Signale für die Musikalische Welt. XXX. Jahrgang, Nr. 2, Januar 1872.]

1.

E. Nun, wie ist es, kommen Sie mit, wie Sie mich vor einigen Tagen hoffen ließen? Kommen Sie mit! Sie werden's nicht bereuen. Ich garantire Ihnen, daß die Befriedigung, welche Sie von dem vielen vollkommen Gelungenen in der Bologneser Aufführung empfangen werden, Sie reichlich entschädigen wird für einzelne störende Tempo-Vergreifungen und dergleichen, von denen ich mir nicht verhehle, daß dieselben Sie, der Sie Zeuge der authentischen Münchner Vorstellungen waren, weit empfindlicher berühren müssen, als mich, der ich nur den plagalischen — Prokrustes-Behandlungen — des Werkes in Norddeutschland im vorigen Jahrzehnt beigewohnt.

W. Keine Zeit! bester Freund, und trotz aller Achtung vor Ihrer Urtheilsfähigkeit kann ich Ihnen, der Sie um zwei Jahre länger italienisirt sind als ich, nicht so unbedingt Glauben schenken. Sie wissen, sie sind rachsüchtig, diese Italiener! Sollten sie sich die günstige Gelegenheit haben entgehen lassen, an einem deutschen Musikdrama Revanche zu nehmen für alle die Unbill, die unsere deutschen Bühnen den Drammi lirici italienischen Ursprungs jahraus jahrein zufügen?

E. Um Vergebung, haben Sie das italienische Libretto des Lohengrin gelesen?

W. Ich weiß, wo Sie mit der Frage hinauswollen, und erkläre

Sie von vornherein im Rechte. Gewiß — Herr Salvatore Marchesi hat zwar keine Nachdichtung geliefert — aber seine Arbeit ist doch um hundert Procent respectabler, sinn- und sprach-gemäßer, musikgerechter als alle die erbärmlichen Fabrikate unserer Textübersetzungen französischer und italienischer Opern — von Vossens Armide bis zu Proch's Troubadour — welche außerdeutschen Werke bekanntlich den überwiegenden Nahrungsstoff des Repertoires unserer Operntheater ersten Hofranges repräsentiren.

E. Dieses Zugeständniß läßt mich hoffen, Sie dürften vielleicht auch die anderen Vorurtheile oder Vorwände, die mich des Vergnügens Ihrer Reisebegleitung zu berauben drohen, sich hinwegvernünfteln lassen. Das Geschäft, in das ich Sie soeben beim Eintritt in Ihr Zimmer vertieft fand, scheint mir nicht eben Ihre Klage über Mangel an Muße zu bestätigen. Die Lectüre von Panofka's neuem Buche „Voci e Cantanti" rechnen Sie doch kaum zu Ihren pressanten Berufsarbeiten?

W. Wer weiß? Treffende Wahrheiten, von einem klar denkenden Kopfe in klarer Form ausgesprochen, leisten mir in den Arbeitspausen dieselben Dienste, wie schwarzer Kaffee. Das Buch interessirt mich, und ich will es nicht beim Anblättern bewenden lassen, sondern gründlich zu Ende lesen.

E. Das können Sie auf der Fahrt nach Bologna im Coupé ebenso gut. Die 47 Tunnel, die wir passiren, sind sogar sehr geeignet, das Nachdenken über das Gelesene zu befördern. Stellen Sie sich vor: Sie verlieren bei der ganzen Excursion noch keine zwanzig Stunden. Der directe Train um 10 Uhr 40 Minuten bringt uns $3^1/_4$ Uhr nach Bologna la dotta, la grassa, la capitale musicale, die Stadt der hundert Thürme — wir haben also Zeit, noch nach dem Campo santo hinauszufahren, der Ihnen im vorigen Frühling so gefiel, daß Sie sich sofort daselbst begraben lassen wollten, welchen Wunsches Ausführung Sie aber im Albergo d'Italia infolge eines trefflichen echtitalienischen Diners sofort auf unbestimmte Zeit zu vertagen sich entschlossen. Die heilige Cäcilia von Raphael können wir uns auch noch bei Tageslicht ansehen, das Theater beginnt um 8 Uhr, die Oper währt bis gegen Mitternacht. Gegen 1 Uhr Morgens kehren wir mit dem Omnibuszuge nach Florenz zurück,

wo wir nach 6 Uhr eintreffen. Ja, sollten Sie Neigung verspüren, Ihrem Balletenthusiasmus zu fröhnen und als Lohengrindessert „La Semiramide del Nord“ von Borri mit zwar reizloser, aber nicht geräuschloser Musik von Dall' Argine noch zu verspeisen — auch gut; um halb drei Uhr Nachts führt uns ein Schnellzug heim.

W. Gut, daß kein Landsmann Ihre Sticheleien hört! Was weiß man denn bei uns von jener Poesie des Tanzes, jener geist- und ausdrucksreichen Pantomimik, wie sie im Lande, wo man sich zur Limonade die Citrone frisch vom Baum pflücken kann, selbst in den kleinsten Theatern zu Hause ist? Schreiben unsere Tanzcomponisten etwa so feine und liebenswürdige Balletmusik, wie Pugni und seine heutigen Nachfolger Giorzo, Marenco, Chiti? Bei uns ist ja das Ballet mit seinem schreienden Prophetensonnen-Luxus nichts als die Ergänzung, das abendliche Pendant zur vormittäglichen Militärparade: ein alttestamentarischer Gnom vor einer Gropius'schen Bundeslade springend. Weg mit dem Bilde! Und auch genug gefavre't. Ich capitulire, ich reise mit.

2.

(Im Waggon.)

W. Sie haben die letzten Proben und die ersten Vorstellungen in Bologna gehört, sind gründlichst orientirt und informirt. Haben Sie die Freundlichkeit, auszupacken und mich vorzubereiten. Nach meiner Ansicht reüssiren nur die Ueberraschungen, auf welche man bereits präparirt ist. Ich muß genau wissen, was ich speciell zu bewundern, worüber die Achsel zu zucken, wo ich zu applaudiren habe; dann erst werde ich am Abend mit jener Seelenruhe zuhören können, welche außerdem zur Verdauung des Diners wie zum Ertragen der Nachtreise nöthig ist.

E. Nun, die interessanteste, wichtigste Person im Bologneser Lohengrin ist unstreitig der Dirigent: Angelo Mariani. Auch werden Sie seinen Namen auf dem Theaterzettel in doppelt so großen Lettern als den des Componisten lesen. Die Bologneser wie die Genueser (Mariani ist ein Genueser) beten ihn buchstäblich um die Wette an. Da nämlich Bologna Herbstsaison hat, Genua Carnevalsaison, so kann sein Tactstock beide Städte nach einander

alljährlich beglücken. Doch halt — ich sollte eigentlich weiter ausholen, ich sollte beim Syndikus von Bologna, Herrn Casarini, anfangen. Der allein ist der moralische und factische Schöpfer des großen musikalischen Ereignisses. Der hat den Succeß gewittert, den Wagner's Musik in Italien finden würde, hat mit einer Energie und Ausdauer ohne Gleichen die Idee angeregt, durchgekämpft gegen Presse und Musiker, und mit einer ebenfalls seltenen Splendidität die erforderlichen außergewöhnlichen Mittel beschafft. — Alles ad majorem gloriam der von ihm administrirten Felsina.

W. Bravo! Diesen Syndi-kuß der ganzen Welt!

E. In keiner Probe hat er gefehlt; überall ermuthigt, angefeuert, zurecht gewiesen, disciplinirt. Ein erstaunlicher Mann! Jeden Fehlgriff auf der Bühne, ja im Orchester bemerkte er. Einmal fand er, sehr mit Recht, daß der Beckenschläger im ersten Finale des Bösen zu viel that, namentlich niemals dämpfte, und darüber interpellirte er nun den Maëstro Mariani. Der hat ihn aber abgetrumpft und ihm, ebenfalls vor allen Leuten, den Rath ertheilt, sich um diejenigen Dinge zu kümmern, die *seines* Amtes seien.

W. Oho! . . . Sagen Sie, der Herr Syndikus ist doch nicht auch etwa Kammerherr oder Major?

E. Nein, aber gewissermaßen Intendant des Theaters, der z. B. auch den Maëstro Mariani, als Vertreter der Stadt, contractlich engagirt.

W. Nun, in diesem Falle ist der Maëstro zu entschuldigen, um so mehr, da er nie in der Lage war, von deutschen Collegen weder Tact noch Geschmack in der Kunst, noch Wahrung persönlicher Würde im Leben zu lernen.

E. Prosceniumsloge links vom Publikum werden Sie den Syndikus sitzen sehen. Doch zum Dirigenten zurück. Er erfreut sich gleicher Beliebtheit beim Orchester wie bei den Sängern, die ihn, ohne zu zittern, ohne zu kriechen, in der geziemendsten Weise respectiren. Mäuschenstill wird Alles sofort, augenblicklich, so wie er den Mund zu einer Bemerkung öffnet; Orchesterungezogenheiten, wie bei uns üblich, z. E. das Weiterfiedeln, wenn auf's Pult geklopft worden ist, kommen niemals vor. *Mariani* ist Violinist und spielt Clavier nur so „gebrochen", daß er sich in den Zimmer-

proben durch Maëstro Bosi, einem fanatischen Wagnerianer, vertreten lassen mußte, ist aber ein gründlicher Gesangskenner und versteht es, den Sängern durch praktisches Beispiel die richtige Phrasirung und Accentuation beizubringen. Am Darsteller des Lohengrin, Herrn Campanini, einem ziemlich grünen Anfänger, wollten die Uebrigen anfangs verzweifeln. „Laßt mich nur machen," entgegnete Mariani, „ich bürge dafür, ihn zurecht zu drillen." Und der Maëstro hat sein Wort gehalten. Campanini singt („singt" meint nicht etwa nur in Tönen) den ganzen letzten Act in hinreißender Weise. Seine Erzählung vom Gral habe ich nie in annähernder Weise von deutschen Sängern reproducirt gehört, ebenso wenig den Gruß an den rückkehrenden Schwan, den Abschied von Elsa. Die zündende Wirkung dieser Stücke schon am ersten Abend ist lediglich Mariani's Verdienst. Ebenso das untadelhafte vocale und instrumentale Ensemble. Sie werden sich über die Reinheit und Klarheit des Andantesatzes (ohne Begleitung) im ersten Finale freuen, erstaunen, im stärksten Forte des Allegro jede einzelne Stimme zur Geltung kommen zu hören.

W. Entschuldigen Sie, daß ich Sie unterbreche — aber schon lange schwebt mir eine wichtige Vorfrage auf den Lippen. Mir bangt, — mir graut vor — — vor Dresdner Strichen.

E. Dresdner Striche? Was ist das?

W. Das ist ein Leckerbissen, wie Leipziger Lerchen, Teltower Rüben, ein Leckerbissen für faule Operngaukler. Die schmackhaftesten, daher auch die berühmtesten stammen vom Rothstifte . . . .

E. Kann mir's schon denken. Aber hat die denn nicht der Componist bei Leitung seiner Werke in Dresden selbst eingeführt, somit autorisirt?

W. Heilige Simplicität, um nicht zu sagen Complicität! Hat denn Wagner je den Lohengrin in Dresden selber dirigirt? Wissen Sie denn nicht, daß Lohengrin zuerst und einzig in unverkürzter Gestalt von Franz Liszt 1850 in Weimar zur Aufführung gebracht worden ist, als kein deutscher Tonkünstler sich um den Flüchtling und seine Werke kümmerte?

E. Schon gut, schon gut. Halten Sie mich doch nicht für Einen, der Liszt mit dem seligen Schindelmeißer verwechselt. Uebrigens

beruhigen Sie sich — Sie haben mir unlängst zugegeben, daß den langangestammten Gewohnheiten eines italienischen Publikums, für welches das Theater keine Kunstkirche, sondern ein Gesellschafts- und Besuchslocal ist, absolut Rechnung getragen werden müßte; Sie selbst haben die Aufopferung eines Viertheils der Partitur für unerläßlich erklärt, wenn mit der Importation eines Wagner'schen Werkes — ohne jede Vorschulung — etwas erreicht werden sollte. Nun ja, Mariani hat vieles gestrichen, die großen Ensemblesätze im zweiten und dritten Finale fallen gänzlich aus, Telramund und Ortrud sind um ein Drittel ihrer Rollen erleichtert usw. Aber — und hierüber werden Sie mir gefälligst nach Beendigung der Vorstellung Ihr Gutachten kund geben — nirgends werden Sie ähnlich brutalen, vandalischen Abtrennungen und Aufeinanderflickungen begegnen, wie sie den Kenner in Deutschland verletzen. Ehe er z. E. im Schlusse des ersten Actes in einen „Strich" gewilligt, hätte Mariani den Tactstock dem Verlanger an den Kopf geschleudert. Haben Sie mir nicht mehrmals Ihre Befriedigung darüber geäußert' in Mailand die „Hugenotten", in Brescia die „Jüdin", in Padua den „Robert" weit vollständiger gehört zu haben, als auf den größten deutschen Operntheatern?

W. Sehr wohl. Evviva Mariani! Erzählen Sie mir vom Orchester.

E. Nun, an dem werden Sie sicher große Freude haben. Alle Anforderungen Mariani's sind vom Syndikus unverkümmert erfüllt, die tüchtigsten Instrumentalisten aus Mailand, Turin, Parma, Modena, Florenz sind zur Aushülfe verschrieben worden. Die numerische Stärke beträgt 83 Mann. Sie können nachzählen. Sie werden den trefflichen Torriani aus Mailand, in dessen Ton Sie sich voriges Jahr verliebt hatten, in Bologna am zweiten Fagott wiederfinden. Wie die Violinen singen, und, wo es sein muß, flüstern, nun, da werden Sie sich in das Kärnthnerthortheater [Wien] versetzt glauben, wenn Sie das hören.

W. Alles ganz schön und gut. Aber wie sieht's mit den Hörnern aus? Die sind im Allgemeinen in den italienischen Orchestern ausgezeichnet schlecht, jedenfalls weit schlechterer Qualität als das übrige Blech und die Holzbläser.

E. Hörner sehr gut. Dagegen wird ein anderes Klagelied Ihnen nicht erspart bleiben — das über Mangel an Violoncells und Bratschen. Der ist im Lohengrin sehr empfindlich, ebenso der große Nachtheil der dreisaitigen Contrabässe, die in Quarten gestimmt, unter das Contra-A nicht hinabgehen.

W. Nichts gegen die dreisaitigen Contrabässe. Die geben eine Sonorität, von der wir in Deutschland keine Ahnung haben, und da die Instrumente meist von trefflicher Qualität, so trösten sie mich bisweilen als mildernder Umstand über die Armuth an Violoncellen. Half and half wäre übrigens die richtige, bereits von Berlioz abgegebene Parole im Punkte der drei- und viersaitigen Contrabässe. Sieht's denn übrigens betreffs Violen und Celli in Deutschland besser aus?

E. Ja, aber bei uns sind wir daran gewöhnt, wie die Aale an's siedende Wasser. Hier in Italien wird man weit heikler, anspruchsvoller, bezüglich Alles dessen, was mit sinnlicher Klangschönheit zusammenhängt. Das Ohr verlangt gleiches Recht wie das Auge, das, durch die harmonische Anmuth der scenischen Darbietungen verwöhnt, die Phantasie verlehrt, ihr abstractes Ergänzungsspiel zu üben.

W. Wem sagen Sie das! A proposito, wie steht's mit der Theatermusik?

E. O, die ist ganz unübertrefflich. Die Heroldsfanfare, das Thürmerlied, die Kriegstrompeten im Marsche des dritten Actes glockenreine, bombenfeste Präcision. Dafür sorgt der unfehlbare Antonelli.

W. Der römische?

E. Nein, nicht der, der in geistlichen Dissonanzen, sondern der Bologneser, der in weltlichen Consonanzen macht, der Chef der Musikbande der Nationalgarde, ebenfalls ein fanatischer Wagnerianer, der sich vor Kurzem auch die Wieprecht'schen Arrangements aller Wagneriana erbeten hat. — Ueber die Suonatori habe ich Sie nun orientirt, ungern gehe ich zu den Cantanti über.

W. Aha, hic haeret aqua.

E. Weit gefehlt! Sie haben sich als determinirten Feind unvorbereiteter Ueberraschungen bekannt — dennoch hätte ich Ihnen

die eine gegönnt, d. h. Ihnen meinerseits die Vorbereitung dafür erspart, nämlich für die, welche Ihnen die Chorleistungen bieten werden. Diese sind unbedingt als der Glanzpunkt der vocalen Ausführung zu betrachten. In keinem italienischen Theater ist je etwas Aehnliches erlebt worden. Denken Sie sich, keine einzige Chorstelle geht ohne Applaus vorüber! Dieses Wunder bewirkt zu haben, ist ebenfalls zum größten Theile Mariani's Verdienst, welcher dem übrigens sehr tüchtigen Chormeister Signor Moreschi im gefährlichen Momente, als Männer und Frauen in Verzweiflung über die unerhörten polyphonen Zumuthungen des Componisten zu rebelliren begannen, zu striken drohten, mit Aufgebot seiner ganzen Autorität zu Hülfe eilte. Maëstro Mariani verschmähte es nicht, mit Sopranen, Contr'alten, ersten und zweiten Tenören, ditto Bässen separate Proben abzuhalten, jedem Einzelnen seine Stimme ausdrucksvoll vorzusingen und ihn einzuexerciren. Das zündete; der eingeborne künstlerische Instinkt, der auch dem Ungebildetsten dieses gottbegnadeten Volkes innewohnt, erwachte zu hellstem Bewußtsein. Von Probe zu Probe wuchs die Begeisterung für die gestellte Aufgabe, ein ungekannter Ehrgeiz, ein edler Wetteifer bemächtigte sich sämmtlicher Paria's. Denn Paria's sind sie hier wie drüben — artistisch: wegen der Erbärmlichkeit der dem Chore in der modernsten italienischen Oper angewiesenen Beschäftigung — materiell auch besonders insofern, als sie in Italien nur für die einzelne Vorstellung besoldet werden, keineswegs aber für die vorhergehenden Proben. Die Abscheulichkeit der Chorleistungen in Florenz, die Mittelmäßigkeit derselben in Mailand (obwohl die lombardischen Kehlen einen weniger ignoblen Timbre haben, als die toscanischen) haben es mir unglaublich erscheinen lassen, daß ein so schwieriges Tonstück, wie der Doppelchor bei Ankunft Lohengrin's im ersten Aufzug, nur annähernd erträglich in Italien executirt werden könnte. Ich habe jedoch besagtes Ensemble nirgends in Deutschland so rein, klangvoll, kurz, so vollendet singen gehört als in Bologna. Allerdings, welche unserer Opernbühnen stellt denn ein Contingent von 94 oder 96 Choristen (Männer und Frauen)? Wunderbares leistet diese qualitativ wie quantitativ imposante Masse aber besonders im piano! Jener innige herzrührende

Chorgesang, welcher z. B. den ersten Dialog zwischen Elsa und Lohengrin einrahmt, bringt eine so zauberhaft schöne, sinnliche Wirkung hervor, daß ich ihr nur diejenige Impression an die Seite zu stellen vermag, welche ich seiner Zeit in Paris von der einzig prachtvollen Ausführung der Pastoralsymphonie seitens des Conservatoire-Orchesters empfing. Die Ausführung genannter Chorsachen ist allein die Reise werth — ich wette, Sie erklären mir schon nach dem ersten Acte, Ihre Unkosten gedeckt zu haben.

W. Topp, die Wette nehme ich an.

E. Die Männerchöre im zweiten Act, welche jedesmal mit donnerndem Beifall belohnt werden, hören Sie ebenfalls ohne jeden „Strich". Der Herold ist vortrefflich — ein wirklicher hoher Baß. Erinnern Sie sich noch jenes Berliner Skandals, wo diese Partie einem ausgesungenen Tenor übertragen ward, der natürlich keine Note mehr dem Original gemäß sang, sondern local-capellmeisterliche Litaneien auf Wagnerischen Baß? Nicht eine einzige Punktirung hat überhaupt Maëstro Mariani gestattet — in der Rolle der Ortrud hat er sie ertragen müssen, da die Darstellerin derselben, über welche ich Sie auf die Berichte in der Wiener „Neuen Freien Presse" verweisen muß, mit chronischer Stimmindisposition zu kämpfen hat. Im König Heinrich werden Sie nicht immer einen Re galantuomo finden; machen Sie sich darauf gefaßt, ihn bald links dis- bald rechts des-toniren zu hören. In den Ensembles begnügt er sich mit dem Detoniren, doch macht er Sonntags manchmal eine Ausnahme und wird honett-constitutionell. Dagegen wird Sie Herr Silenzi als Telramund entzücken, in Spiel und Gesang ein italienischer Betz mit jugendlicherem Organ. Der Künstler ist von Haus aus ein vornehmer, reicher Cavalier, den einzig Kunstpassion auf die Bretter geführt hat — er singt, wo er Lust hat, oft gegen ganz miserables Honorar. Vom Tenor Campanini habe ich Ihnen schon gesprochen. Frau Blume kennen Sie von Deutschland her, sie hat in Italien Verschiedenes gelernt, was Ihrem Ohre nicht entgehen wird.

E. Will auch Ihr Auge vorbereitet werden? Die Inscenirung ist prachtvoll, ohne Prätention der Münchner ziemlich treu nachgebildet. Sie hat beim Publikum einen unerhörten Eindruck hervor-

gebracht. Wie Sie wissen, begnügt sich die italienische Oper mit einem sehr einfachen scenischen Apparate. In der Oper will man hier vor Allem singen hören. — Zur Befriedigung der Schaulust dient das Ballet, und was die Italiener hier an Augenweide zu bieten vermögen, das ist Ihnen auch bereits bekannt. Mit der Action und den Gruppirungen des Chors werden Sie sehr zufrieden sein; der junge Herr Frank, Chormeister in Wien, der den Münchner Lohengrinvorstellungen 1867 beigewohnt, hat bei der Einstudirung in Bologna in diesem Punkte mit Rath und That tüchtig geholfen. Ueber einige kleine Verstöße im letzten Act drücken Sie nachsichtigst ein Auge zu. Daß der Lohengrin ferner im ersten Acte von elektrischem Lichte bestrahlt erscheint — je nun, das macht sich nicht schlecht und ist eben landesüblich. Ich gestehe Ihnen aufrichtig, daß diese Beleuchtung zu dem donnernden Beifallsjubel, der hier in der ersten Vorstellung, für die Aufnahme des Werkes entscheidend, losbrach, sehr harmonisch zu stimmen schien. Ueber das in jeder Aufführung elektrisch applaudirende Publikum werden Sie Ihre Freude haben. Nun, Sie werden's sehen. Auch die voreingenommensten Kritiker und Recensenten wurden von der Masse nolentes volentes fortgerissen. Nie habe ich so rasche, so liebenswürdige Bekehrungseingeständnisse gelesen. Und diese sind um so höher anzuschlagen, wenn man bedenkt, welche vehemente Agitation gegen Wagner vor der Aufführung seines Werkes im Schwange war. Wagner, der Lästerer und Beschimpfer aller italienischen Tonheroen, der Erzfeind aller großen Melodiker, der Leugner der Melodie selber, der Thersites Rossini's, des Unsterblichen! Nach den ersten Aufführungen des Lohengrin jedoch wurde sogar von denen, welche diese und ähnliche Echos des deutschen Journalistenpöbels für baare Münze genommen, dem Componisten vollständige Amnestie ertheilt. Einige halfen sich damit, die Urheberschaft jener Erdichtungen Wagner's „schädlichen" Freunden zuzuschreiben. —

W. An der italienischen Presse, die mir zunächst übrigens nur zur Erlernung der Sprache gedient hat, habe ich stets großes Wohlgefallen gehabt. Die italienischen Witzblätter Pasquino und Fanfulla sind die geistvollsten in ganz Europa, die großen Journale Perseveranza (Mailand), Gazzetta d'Italia und Nazione (Floren

wirkliche Organe der politischen Belehrung, Muster von Geschmack und Anstand. Der italienische Journalist, wenn er zur Oeffentlichkeit spricht, zieht gewissermaßen vorher moralisch frische Wäsche an, macht die sorgfältigste intellectuelle Toilette, schreibt mit Respect vor der Sprache seines Volkes und vor jeder hervorragenden Persönlichkeit desselben, auch wenn er ihre Gesinnungen und Handlungen zu bekämpfen sich anläßt, ja dann eigentlich erst recht. In Frankreich und leider auch in Deutschland ist es umgekehrt: da wirft sich Einer erst in's Sanscülottencostüm oder Nichtcostüm, wenn er für's Publikum schreibt, und was Einer zu feig ist, einem Andern unter vier Augen zu sagen, das läßt er ihm ruhig in 300 bis 30,000 Exemplaren zudrucken. Am Skandal als solchem hat der Italiener keinen Spaß; jene Species der „Freude", an die Schiller bei Dichtung seiner Hymne nicht gedacht, nämlich die „Schadenfreude", ist eine Pflanze, die unter dem italienischen Himmel nur spärlich gedeiht.

E. Sie gehen doch ein wenig zu weit und streuen zu viel Rosen auf Ihren Weg. Denken Sie doch einmal an die vielen Theaterbrigantenzeitungen und die Schmutzjournale in Mailand!

W. Bester Freund, verlangen Sie doch nicht „hölzernes Eisen"! Wie kann ein Theaterjournal überhaupt „anständig" sein? Das Eigenschaftswort widerspricht dem Hauptworte. Die Theaterjournale müssen so sein, wie sie in der ganzen Welt einmal sind: das Geschäft bringt's mal so mit sich, sagt der Berliner. Uebrigens schützt die Heftigkeit des Blutes den Italiener stets vor dem äußersten Abgrund jener ultramontanen (nämlich für uns — d. h. cisalpinischen) Gemeinheit, zu der jener kältere Saft erforderlich ist, der zur Wandlung in giftige Galle taugt. Und dies Letztere möchte ich Ihnen auch betreffs der von Ihnen citirten und treffend „republikanische Schmutzwische" getauften politischen Zeitungen entgegnen. Die Blätter würden ja höchstens bei Denen, die nicht lesen und schreiben können — leider hat Italien solche noch gar Viele (Erbschaft der verjagten Mißregierungen), aber ihre Zahl vermindert sich täglich, Dank dem trefflichen Unterrichtsminister Correnti und seinen zahlreichen patriotischen Mitarbeitern in jeder Provinz — Unheil anstiften! Ruhig, in den gesunden Sinn der

Nation vertrauend, läßt die Regierung diese republikanischen Pfützen sich von selber austrocknen. Sie darf's, denn in einem Lande, dessen Souverän — beiläufig Sproß einer der allerältesten europäischen Dynastien — zum General Garibaldi die erhabenen Worte äußern durfte: „ich bin und handle weit republikanischer als Du" — in einem Lande, wo die idealste Demokratie, nämlich die auf gegenseitige Formenartigkeit und Sinnesfreundlichkeit basirte, herrscht, sind derlei oligarchische (darauf läuft's ja schließlich hinaus, wie die grande nation noch kürzlich gelehrt) Advocatenunternehmungen lediglich zu belächeln. Wozu [den] in's Zuchthaus sperren, der in's Narrenhaus gehört? Wozu feuern, wenn's das Wasser thut? Denken Sie an den genialen Einfall von Fürst Windischgrätz in Prag 1848, wo er einfach einen Pöbelhaufen mit Spritzen dämpfen ließ — ein merkwürdigerweise unnachgeahmt gebliebenes historisches Beispiel. In einem anderen Lande dagegen, wo man unter Demokratie allgemeine Rücksichtslosigkeit und straflose Insolenz eines Jeden gegen den Andern versteht, nämlich da, worauf es ankommt, in der Praxis — da, ich gestehe es unumwunden, wünsche ich sehnlichst die Rückkehr zu feudalen Zuständen, so eulenburgisch, als nur möglich!

E. Ist Ihr Leitartikel fertig? Geziemt's sich für einen Musikanten, noch dazu auf einer musikalischen Pilgerfahrt, politische Lieder — ohne Musik zu summen?

W. Zugestanden. Aber würden wir diese Tunnelfahrzeit nicht noch auf viel absurdere Weise todtschlagen, wenn wir jetzt mit deutscher Gründlichkeit über die Zukunftsfragen debattiren (richtiger „kohlen") wollten: 1) Wird der Erfolg des Lohengrin in Bologna ein ephemerer sein? 2) ein local isolirter oder sich über den ganzen „Stiefel" ausbreitender? 3) Wird derselbe den Import, resp. Erfolg a) temporären, b) local-isolirten, c) auf der ganzen Halbinsel, α) des Rienzi, β) des Holländers, γ) des Tannhäuser involviren, impliciren u. s. w. 4) Kann der Verleger Mad. Lucca ohne Risico auch die Partituren aa) des Tristan, bb) der Meistersinger, cc) der Nibelungentetralogie acquiriren? 5) Wird Wagner's Einfluß die italienische Musik a) die Gesangskunst α) bessernd β) verschlechternd modificiren, b) die Operncomposition

α) neu befruchten, oder β) corrumpiren oder γ) entnationalisiren? Endlich 6) wird Wagner, was er in Deutschland nicht gethan, in Italien Schule machen, und welche Resultate hat die „Musikgeschichte" von solcher Schule zu erwarten?

E. Himmel, welch endloses Tönegeleis! Sprechen Sie lieber über Politik! Namentlich wenn von „Schule machen" die Rede ist, schwillt mir der Kamm. Welcher große künstlerische Genius hat denn eigentlich „Schule gemacht"? War Spontini nicht mehr als ein Schüler Gluck's, Spohr nicht mehr als einer Mozart's, Marschner nur ein Schüler Weber's? Kann man sagen, Beethoven habe Schule gemacht, Bach, Mendelssohn? Epoche haben sie gemacht. Daß Mendelssohn übrigens z. E. in seiner Eigenschaft als Dirigent nicht Schule gemacht, was hätte sein können und sollen, ist gar nicht genug zu beklagen. Am Meister lag die Schuld nicht, sondern an den Jüngern, die mit Ausnahme von den Hofcapellmeistern Dr. Rietz und Eckert nichts von dem glänzenden Beispiele profitirt haben. Ich erinnere mich noch, als ob es heute wäre, wiewohl ich damals viel knabenhafter war, als Méhul's Joseph in seiner Romanze, des nie wieder so mächtig mir zu theilgewordenen Eindrucks, den ich von der Schubert'schen Cdur-Symphonie unter Mendelssohn's Leitung empfing. Damals war es noch nicht Mode, Schubert in den höchsten Olymp einzulogiren, man liebte, bewunderte, goutirte ihn als einen minorum gentium, lamentirte jedoch über die Breitspurigkeit seiner Formen, über die Eintönigkeit seiner Rhythmen. Aber unter Mendelssohn's Tactirstab ward man [sich] dieser Mängel nicht bewußt. Der geniale Führer verstand es, ohne Rothstift, lediglich mit Hülfe seiner elastischen Feinfühligkeit und der magnetischen Eloquenz seiner Zeichensprache, die genannten Mängel vollständig zu verhüllen. Welche wunderbaren Coloritnüancen, welche geistreichen Bewegungsschattirungen wendete er nur an, wie ermöglichte er's nur, über die diversen Steppen des „endlosen" Allegretto hinwegzugleiten, daß der Zuhörer am Schlusse von der Zeitdauer der akustischen Erscheinung keine Ahnung hatte? Man hatte eben in ewigen Räumen, in einer zeitlosen Welt geweilt.

W. Von C. M. von Weber haben mir einst in Dresden

ältere Hofmusiker Aehnliches erzählt, und sie fügten hinzu, daß Wagner als Dirigent ihnen den unvergeßlichen Meister widerspiegle, eine Behauptung, welche der Berliner Areopag durch seine unbeschnittene Anerkennung von Wagner's Dirigentengenie im ersten Quartal dieses Jahres contrasignirt hat. Wie steht's nun mit Herrn Mariani's Tactirstab in Bezug auf Elasticität des Tempo?

E. Sündigen Sie doch nicht wider Ihr eigenes Programm! Zukunftsfragen — müßig, müßiger als Kaffeeklatsch und Kartenschlägerei, unwürdig eines cigarrendampfenden Adam, verzeihlich nur der strickenden, stickenden Eva. Die nächste Gegenwart wird Ihnen darauf antworten. Qui vivra, verra. Und es ist nicht zu befürchten, daß unser Zug aus den Schienen gleitet — auch haben wir soeben den 47sten, letzten Tunnel glücklich passirt.

3.

(Nach dem ersten Acte.)

W. Ich komme Ihrer Frage zuvor: Sie haben Ihre Wette gewonnen, meine Reisekosten sind bezahlt. Es ist mir nie in meinem Leben vergönnt gewesen, so ganz als Zuhörer unter den Zuhörern demokratisch aufgehen zu können; bei vollständiger Kenntniß der Sache dieselbe mit der Naivetät des Laien genießen zu können, mit diesem feinfühligen Publikum zusammen bald athemlos lauschend, bald händeklatschend explodiren zu können. Mein Compliment dem jungen Syndikus und seinen wohlerzogenen Mitbürgern, wie seinen schönen, eleganten Mitbürgerinnen die devoteste Reverenz.

E. Nun, und Ihr Urtheil über die Sänger?

W. Es lautet ganz conform Ihren Weissagungen. Chöre sublim — Elsa und Telramund über alle Erwartung vollkommen, Orchester von einer Sauberkeit, Grazie und Süßigkeit im piano, die mich ebenfalls überrascht haben. Mariani tactirt zwar sehr ruhig, würdig, aber in den Recitativen viel zu viel — ich hatte mir ihn weit weniger „gediegen", dagegen aber italienisch schwungvoller vorgestellt. Im Präludium, das etwas übereilt war, aber nicht so widerwärtig hastig, wie z. B. bei der ersten Berliner Auf-

führung, fehlte Varietät des Colorits; die Bogenbegleitung trat den Holzbläsern bei Intonation des Hauptmotivs zu sehr auf die Hühneraugen. An- und Abschwellungen der Stärke waren überhaupt selten genügend, d. h. langathmig genug graduirt. Ich mache hieraus dem Dirigenten keinen persönlichen Vorwurf: wo kommt es denn in italienischen Partituren vor, daß ein Theil des Orchesters crescendo zu spielen hätte, während der andere sich diminuendo verhielte? Und achten denn etwa unsere heimischen Orchesterdirectoren auf derartige Finessen, wollte sagen Allotria, bei einer Mozart'schen Symphonie? Im Finale haben mir die Chorstimmen den A dur-Einsatz zu sehr geschrieen und dadurch die Rückkehr zur Haupttonart (B) in den Schatten gestellt. Selten jedoch habe ich etwas Schöneres, Immaterielleres gehört als die Chor- und Orchesterleistung vom Auftritt Elsas an bis zur Erscheinung des Schwans. Inscenesetzung „inappuntabile" wie es hier heißt. Nur — warum werden die Protagonisten nicht vorschriftsgemäß auf die Schilder gehoben? Das ruhige Stehenbleiben im Vordergrunde lähmt den Effect.

(Nach dem zweiten Acte.)

E. Sie sehen angegriffen aus, ist Ihnen nicht wohl?

W. Doch. Aber ich habe viel — wie ich stets bald darauf einsah — ungegründete, aber ich habe viel Sorge ausgestanden. Uebrigens greift mich der zweite Act, so oft ich ihn höre, seelisch immer sehr stark an, um so mehr, je kürzer er ausfällt, weil ich dann die plastische Architektonik des Ganzen vermisse, die über die von mir so tief empfundene tragische Wirkung dieses Actes (glücklich die, welche mich hierin bespötteln können!) künstlerisch emporhebt. Aber folgern Sie hieraus nicht, daß ich unzufriedener mit der Ausführung und mit der Haltung des Publikums gewesen wäre, als im ersten. Im Gegentheile. Herr Silenzi hat mit seinem ersten Monologe alle seine deutschen Rivalen besiegt, und auch die Darstellerin der Ortrud machte Elsa gegenüber wieder gut, was sie bei Telramund gegen den Componisten verschuldet; die Männerscene war unglaublich gelungen, alle scenischen Vorgänge mit einer ehrenhaften Gewissenhaftigkeit der Musik an-

gepaßt, die mich im Hinblicke auf die Lottrigkeit deutscher Vorstellungen für meine Landsleute mit Beschämung erfüllt hat.

(Nach dem dritten Acte.)

W. Mein kritisches Organ ist „müde" — Sie sind aber unerbittlich, ich weiß, und ich fühle mich Ihnen für Ihren Reisezwang so sehr verpflichtet, daß ich, den überwältigenden Eindruck der schönen Leistung des Herrn Campanini in der letzten Scene zurückdrängend, auch der vortrefflich gesungenen und gespielten Liebesscene (vollständiger reproducirt als irgendwo in Deutschland) undankbar vergessend, mich auf's Neue ereifern will, gegen das infernalische Tempo des Vorspiels — trotz Zuhörergewieher und damit verknüpfter Wiederholung — gegen die höchst mittelmäßige musikalische und scenische Ausführung des Brautliedes (wenn die ganze Clerisei bei Aufzug des Vorhangs bereits an der Rampe steht, was haben denn da die zwei Orchester und die dynamischen Nüancen noch für einen Sinn?) — gegen das energielose Abjagen des Kriegsmarsches, gegen das Kinderstühlchen für Frau Elsa inmitten eines freien Platzes, gegen die erkältende Pause von beinahe fünf Minuten bei der Scenenverwandlung u. s. w. — doch nein, weiter gibt's nichts zu schmähen. Sind Sie befriedigt?

E. Ja, so ziemlich. Aber Sie haben noch eine andere Verpflichtung zu erfüllen. Als „echter Deutscher" sind Sie vorhin auf der Reise so unbarmherzig auf unsere Landsleute losgezogen — ich wollte Ihnen die gute Laune nicht durch Widerspruch stören, auch steckte manche Wahrheit in Ihrer Verbissenheit — geben Sie nun auch zu, daß unser Vaterland mit diesem Kunstereignisse in Bologna einen wirklichen Triumph gefeiert hat, auf den wir, seine Kinder, mit freudigem Stolze hinblicken können. Nicht wir sind den Italienern verpflichtet worden; nein, sie haben Deutschland eine neue Wohlthat zu danken. Deutsche Politik, seitdem eine solche von Fürst Bismarck's Gnaden existirt, hat das neuauferstehende lateinische Volk den letzten Fesseln gallischer Sclaverei entrissen; deutsche Kunst (Richard Wagner) kann sie aus dem weit schmählicheren, weil freiwilligen geistigen Joche fränkischen Civilations-Schmutzes erlösen. Indem wir ihnen ein edles Vor-

bild — zur Sinneserhebung, nicht zur Nachäffung — darreichen, Gottfried von Bouillon's Schild der Hexe Armide gegenüberstellen, bringen wir die Italiener vielleicht zum Wiederbewußtsein ihrer künstlerischen Potenz, öffnen wir der edlen Mutter die Augen über ihr Zerrbild von Tochter, und geben der blinden Afterliebe der originalen, reinen lateinischen Rasse für die corrumpirte lateinische Rasse, nämlich die der von Voltaire, der sie kannte, so getauften Affen-Tiger-Bastarde, den letzten heilsamen Stoß. Begeistert Sie dieser Gedanke nicht patriotisch?

W. Nicht im Mindesten widerspreche ich diesen Worten. Nur begreife ich nicht dieses stets darin vorkommende persönliche Fürwort „wir — wir — wir"! Wer ist dieses Wir? Sie? Ich? Haben Sie oder hat einer Ihrer Anverwandten bei Bismarck's oder Wagner's Geburt Accoucheur-Functionen ausgeübt?

E. „Wir" heißt: das deutsche Volk.

W. Was heißt „Volk"? Das russische Volk ist ein Gehirnproduct des Helden einer Lortzing'schen Oper, das preußische Volk die Geistesarbeit des großen Kurfürsten und seiner Nachfolger. Ich gebe gern zu, daß ohne die Unterstützung des distinguirtesten Theiles des deutschen Volkes, desjenigen nämlich, das die Uniform, die Waffe trägt, Fürst Bismarck seine deutsche Politik nicht hätte durchführen können. Aber der „civile" Theil des Volkes, worin hat denn der das Wirken des Staatsmanns, wie das des Künstlers unterstützt? O, die Geschichte der öffentlichen Meinung des letzten Jahrzehnts gibt erbaulichen Aufschluß, wie das Volk den beiden Herren die Existenz verzuckert, die Vollbringung ihrer Culturmission erleichtert hat!

E. Gerade der Kampf gegen die Mitwelt hat beide Männer den Weg zur höchsten Geisteshöhe erklimmen gelehrt. Schon der erste Napoleon hat es ausgesprochen: man stützt sich nur auf Das, was widersteht.

W. Gut, so lasse ich mir's gefallen. Und wenn Hafis singt:

„Dornen in den Weg gestreut werden uns von frommen Händen;
Lasset uns dafür die Rosen allgemeiner Liebe spenden,"

so ist es ganz richtig zu sagen: wenn der Vordersatz nicht wär', der Nachsatz wäre nimmermehr. Das Volk füttert seine großen Männer mit Invectiven, wie der Straßburger seine Gans mästet, um sich dereinst an ihrer Leber in der Pastete zu letzen. Wenn's keine andere Vorsehung für die Geistesheroen gäbe, als das „Volk" — dann nur hurtig die vollen Petroleumsfässer geöffnet! Es scheint mir aber, als gäbe es eine Vorsehung, und deßhalb endigen wir unseren Streit und leeren wir einen Reisetrunk auf die Unüberwindlichkeit des „deutschen Geistes"! Es war sehr schön, und ich danke Ihnen für die an mir verübte deutsche Hartnäckigkeit.

E. Noch eins, das ich Ihnen erst jetzt sagen darf, nachdem Sie Sich so befriedigt durch den italienischen Lohengrin erklärt haben. Die heutige elfte Vorstellung war, nach einstimmigem Urtheile aller Mitwirkenden und Zuhörer, bei weitem die schwächste, laueste, unpräciseste unter allen bisher stattgefundenen. Im Orchester gab's mehrere Lücken, und Mariani war durch die Nachricht von Ihrer Ankunft — Sie waren ja ursprünglich zu seiner Aufgabe ausersehen — so nervös geworden, daß er im Bestreben, es außergewöhnlich gut zu machen, unter der gewohnten Leistung zurückblieb . . .

W. Wahrhaftig? Der Maëstro thut einem königl. bayr. Excapellmeister zu viel Ehre an. Doch was soll nun ich?

E. Mich auf die Bühne begleiten, und Mariani ein paar freundliche Worte sagen, und ihm das günstige Urtheil, das Sie mir so unumwunden geäußert, persönlich wiederholen.

W. Von Herzen gern. Andiamo!

Florenz, December 1871.

Hans von Bülow.

Musikalisches aus Italien.

[Verdi, Glinka, Tschaikowsky.]

[„Allgemeine Zeitung", Nr. 148 Beilage und Nr. 152, 1874.]

Mailand, den 21. u. 22. Mai.

Die rasche Aufeinanderfolge zweier musikalischer Ereignisse, denen man eine mehr als nur locale, auch mehr als nur temporäre Bedeutung beimessen durfte, hat dießmal verschiedene Frühlingstouristen länger, als sonst üblich, in der capitale morale Italiens gefesselt, die dieses schmückende Beiwort wenigstens in der Beschränkung auf das Musikleben bisher gerechtfertigt hat, und wie in früheren Zeiten des Glanzes, so auch in den heutigen der Verfalles, als die musikalische Hauptstadt des jüngsten und grünsten Königreiches noch gilt. Das erste dieser Ereignisse, das für nordische Ausländer, also auch für den Berichterstatter, bei weitem interessantere, war gestern Abend in dem neuen, der behaglichen Ausbreitung der Besucher mehr als der der Schallwellen günstigen Teatro dal Verme die erstmalige Aufführung der russischen Nationaloper „Das Leben für den Zar" von Michael Glinka in italienischer Sprache, zugleich auch die erste Aufführung dieses hochbedeutenden, in seiner Art classischen, Werkes außerhalb der Gränzen des russischen Reiches, in dessen sämmtlichen operfähigen Städten es sich seit 35 Jahren mit Recht einer Popularität erfreut, der in Deutschland nur die von Weber's „Freischütz" an die Seite gestellt werden kann. Das zweite wird die morgen Vormittags in der hierfür theatralisch hergerichteten Kirche San Marco vom Autor, Senator Giuseppe Verdi, ausnahmsweise selbst geleitete Monstre-Aufführung seines im Auftrage der Stadtbehörden zur Feier der ersten Wiederkehr von Alessandro Manzoni's Sterbetag (22. Mai 1873) componirten Requiem sein, mit welchem der allgewaltige Verderber des italienischen Kunstgeschmacks und Beherrscher dieses von ihm verdorbenen, vermuthlich den letzten seinem Ehrgeiz unbequemen Rest von Rossini's Unsterblichkeit hinwegzuräumen hofft. Bekanntlich besteht dieser letzte Rest in Italien eigentlich nur noch in seiner Kirchenmusik, dem Stabat und der Festmesse, so selten diese Werke seinen Landsleuten auch zu Gehör

gebracht werden. Für die Nichtmehrausführbarkeit Rossini'scher Opern, wie Tell, Barbier, Semiramis, Moses u. s. w., in Italien ist der Attila der Kehlen ja bereits mehr als ein Vierteljahrhundert mit dem vollständigsten Erfolge zu wirken beflissen gewesen. Seine neueste Oper im Kirchengewande wird nach dem ersten Scheincompliment an das Andenken des gefeierten Dichters zunächst drei Abende hindurch in der Scala den Händen des weltlichen Enthusiasmus überantwortet werden, worauf dann unverzüglich in Begleitung der von ihm eigens dressirten Solosänger die Wanderung nach Paris, zur Krönung des Werkes in diesem ästhetischen Rom der Italiener, angetreten werden soll. Verstohlene Einblicke in die neueste Offenbarung des Componisten von Trovatore und Traviata haben uns nicht eben lüstern nach dem Genusse dieses „Festival" gemacht, obwohl wir dem Maëstro das Zeugniß nicht versagen können, daß er's sich dießmal hat weidlich sauer werden lassen. So ist unter anderem die Schlußfuge, trotz vieler Schülerhaftigkeiten, Abgeschmacktheiten und Häßlichkeiten, eine so fleißige Arbeit, daß mancher deutsche Musiker eine große Überraschung daran erleben wird. Im allgemeinen herrscht aber der Styl seiner neuesten Periode, wie ihn Berlin und Wien durch die „Aïda" kennen gelernt haben, vor, jener Styl, über den ein witziger Gesanglehrer an der Donau äußerte: daß „derselbe sich sehr zu seinem Nachtheil verbessert habe." Auch fiel uns im Verlaufe der Lectüre des ziemlich umfangreichen Clavier-Auszugs unwillkürlich jenes naive Geständniß des seligen Gyrowetz ein, welcher, seitdem ihn Phantasie und Erfindung verlassen, seine Notenfeder nur noch dem Dienste der Kirche, nicht mehr dem des Theaters, zu widmen sich fähig erklärte. Endlich hat uns aber das traurige Schauspiel der Niederlage slavischer Cultur (vom musikalischen Standpunkte könnten wir ebenso gut deutscher Cultur sagen) am gestrigen Abend außer Stand gesetzt, kalten Blutes einem — noch dazu künstlich arrangirten — Triumphe romanischer Barbarei anzuwohnen. Hoffentlich wird Verdi's Requiem in Paris sicher vor den Werbungen deutscher Theater-Intendanten bleiben, welche auch in rein geschäftlichem Interesse wohl daran thun würden, ihre Blicke zur Abwechslung einmal nach Osten, statt nach Westen, zu richten.

Es war in der That ein widerwärtiges Schauspiel, welches der italienische Theater-Mob uns gestern Abends zum Besten gab. Ein absolutes Fiasco kann man's nicht eigentlich nennen; es war einfach ein Skandal, aber eigenthümlicher Art. Mailand ist bekanntlich ein provinziales Klein-Paris, seine italienische Bevölkerung mit vielen ausländischen Elementen vermischt. So fehlte es denn auch gestern Abends nicht an einer ansehnlichen Minderheit — hatten sich doch sämmtliche Russen im Theater Rendezvous gegeben — welche, abgesehen von allen patriotischen Motiven, im Namen des Anstandes und der Intelligenz nach Kräften gegen die Rohheit und Harthörigkeit der italienischen Gamins aller Gesellschaftsclassen kämpfte und, gelegentlich die Widerstrebenden unter dem Zauber der schönen Musik fortreißend, einzelne kleine Siege errang. Es wurden z. B. die brillante Ouvertüre und das ergreifende Vorspiel des letzten Actes — von dem nur leider in den Bogen-Instrumenten zu schwach besetzten Orchester unter des tüchtigen Dirigenten Faccio Leitung ebenso correct als schwungvoll ausgeführt — mit Beifall ohne Opposition überschüttet; diese letztere, die Opposition, ließ sich auch das Da Capo der prachtvollen Chor-Fuge in der Einleitung, sowie des ungemein liebenswürdigen, stark national gefärbten Duetts von Baryton und Alt im dritten Acte gefallen; endlich wurden der treffliche Vertreter der Heldenrolle „Sussanin" nach der großen erschütternden Scene im vierten Acte, wo der Titel des Werkes zur Wahrheit wird, ein französischer Sänger „Merly" sowie die russische Primadonna Frau „Mentschikoff" vielfach ausgezeichnet. Um so eifriger ward jedoch von Seiten der dolce plebe auf den geringsten Anlaß, sei es in den Vorgängen auf der Bühne oder den Unebenheiten des italienischen Textbuches, gelauert, um das Signal zu einem allgemeinen Skandal zu geben, was die Praxis der überall in Italien blühenden Unsitte, laute Conversation zu führen, die Nachbarn am Lauschen zu verhindern, bei irgend einer die Gehörsnerven reizenden Phrase mehr oder minder falsch mitzubrummen, keineswegs ausschloß. Und an solchen Anlässen fehlte es natürlich nicht. Die tapfere Dame, welche, von patriotischer Kunstliebe zur Propaganda für Glinka's Opern getrieben, sich zum Impresario gemacht hatte, die ansehnlichsten Geldopfer mit

einer unermüdlichen Thätigkeit verbindend, hatte natürlich nicht sämmtliche unzählige Schwierigkeiten und Hindernisse voraussehen und bekämpfen können, die dem Gelingen ihres kühnen Unternehmens nach und nach, häufig erst versteckt und, als Abhülfe unmöglich geworden, auch offen feindlich entgegentreten sollten. Es scheint nicht müßig, den Namen dieser Dame, der für Mailand kein Geheimniß ist, zu notiren: Frau Alexandrine Gortschakoff, Tochter eines Generals v. Mensenkampf und längere Zeit als dramatische Sängerin in Italien und Rußland unter dem Namen Santagano activ — so heißt die Prophetin Glinka's. Dieselbe ahnte nicht, daß der an musikalischen Schönheiten so überreiche zweite Act wegen Ungenügendheit des Ballets für die verwöhnten Augen der Mailänder vollständig unter Toben, Pfeifen, Zischen, kurz unter einer gräulichen Katzenmusik von Seiten der Zuschauer begraben werden sollte. Auch hätte man von einem einigermaßen civilen Publikum etwas Nachsicht mit der Falstaff-Gestalt des Tenoristen erwarten dürfen, der durch schöne Stimme und tadellosen Vortrag reichlich für die Ungunst äußerer Erscheinung entschädigte. Es war aber eine im voraus abgekartete Sache: die Oper eines Russen durfte auf italienischem Boden keine Heimath finden, und ein recht gründliches Fiasco mußte als abschreckendes Exempel gegen ähnliche Importationsversuche statuirt werden. Alle hiezu anzuwendenden Mittel waren im voraus durch den Adel des Zweckes geheiligt.

Diese Behauptung erheischt zum Verständnisse seitens deutscher Leser einige Abschweifungen und Rückblicke, um so mehr, als der vor drei Jahren in Bologna mit Wagner's „Lohengrin" errungene ungewöhnliche Erfolg Illusionen über die Empfänglichkeit der Italiener für deutsche Musik, überhaupt für die Anbahnungsmöglichkeit einer ernsteren, würdigeren Kunstrichtung bei ihnen, hervorgerufen hat, welche Schreiber dieser Zeilen damals als unmittelbarer Zeuge persönlich getheilt zu haben eingesteht.

Daß es den Bolognesern selbst, um an diese anzuknüpfen, mit ihrem Enthusiasmus für den „Lohengrin" seiner Zeit kein Ernst gewesen ist, davon haben sie ganz kürzlich ein schlagendes Beispiel gegeben, indem sie eine der entsetzlichsten Mißgeburten neuitalienischer Opernmusik, „I Goti" von Gobatti, durch eine noch weit

größere Dosis von Begeisterung ausgezeichnet haben. Die kurze Blüthe ihres Teatro communale war lediglich das Resultat der energischen Bemühungen zweier kunstsinniger und kunstgeübter Männer, des Syndikus Casarini und des vorzüglichsten unter den italienischen Capellmeistern, des Hrn. Angelo Mariani — Männer, deren Namen leider den Nekrolog des vergangenen Jahres schmücken. Der „Lohengrin"-Erfolg ist demnach dem Bologneser Publikum zu keiner höheren Ehre anzurechnen, als der großartige Mißerfolg des nämlichen Werkes dem Mailänder Publikum zur Schande. Mailand, nicht blos als Centrum des italienischen Musikhandels, sondern auch als Sitz eines in vieler Beziehung höchst respectabeln Conservatoriums für Musik (Compositionslehrer wie Bazzini, Faccio, Ronchetti, ein Clavier-Professor wie Andreoli — der tüchtigen Orchester-Classenlehrer zu geschweigen — würden jeder deutschen Musikschule zur Zierde gereichen), ferner mit (ebenfalls nach deutschen Begriffen) sehr vorzüglichen Orchester- und Theaterchor-Kräften ausgestattet, hat niemals an Bologna eine gefährliche Rivalin gehabt. Das Fiasco des „Lohengrin" war in Mailand zunächst das Ergebniß einer schlechten unverständlichen Aufführung, so daß das Haus Ricordi (Verleger und Condottiere Verdi's) ebenso leichtes Spiel damit hatte, als die Firma Lucca (Verleger der Wagner'schen Opern) mit dem auf eine überaus sorgfältig vorbereitete Vorstellung gestützten Erfolg. Erfolg und Mißerfolg einer Oper in Italien sind aber zum größten Theil das Werk einer der beiden Firmen Lucca und Ricordi; das kaufmännische Interesse entscheidet in letzter Instanz über das Schicksal einer musikalischen Production. Camorra und Campanilismo sind hiebei die wichtigsten Hülfsfactoren — echte Südfrüchte, deren Name kaum zu übersetzen, deren Charakter zu weitläufig auseinander zu setzen — diese Factoren werden nun mit mehr oder minder Geschick von den Musikhandelsleuten in Bewegung gesetzt. Die chronische Wagner-Manie der Bologneser war in Wahrheit, so befremdlich es klingen mag, nur eine Rache des Campanilismo, eine Strafe für Verdi, der ihrem Ehrgeize die Aïda zur ersten Aufführung in Italien verweigert hatte.

In Ansehung der Glinka'schen Oper schien es ursprünglich, als ob die ihren naturgemäßen Erfolg (basirt auf Reichthum an faß-

lichen, wirklich sangbaren Melodien, Klarheit und Fluß des ganzen Musikgewebes im Vocalen wie Instrumentalen, Beibehaltung der alten Formen ohne schablonenhaftes Gepräge, edle Leidenschaftlichkeit und Wärme) bedrohenden Momente nicht vorhanden seien. Vor allem war ja der Componist schon im Jahr 1857 gestorben [geb. 1804], die unter Italienern so unglaublich mächtigen Regungen von Neid und Eifersucht waren also nicht in dem Fall aufzulodern. Frau Gortschakoff hatte noch an keinen der beiden Musikverleger das Eigenthumsrecht für Italien abgetreten, und also in keinem der Betreffenden dem Componisten einen Feind geschaffen. Im Gegentheil, specielle Umstände empfahlen den „Barbaren" der Sympathie des italienischen Publikums — Umstände, welche die Stimmführer der musikalischen Intelligenz, vor allen Dr. Filippi in der „Perseveranza", nicht verfehlten, in tactvoller Weise durch biographische Notizen, durch Citationen französischer Lobesstimmen (Berlioz, Mérimée — deutsche hätten das Gegentheil bewirkt) zu öffentlicher Kenntniß zu bringen. Glinka hatte in seiner Jugend einen dreijährigen Aufenthalt in Italien genommen, sich gerade in Mailand mit einigen zur Zeit noch lebenden Künstlern befreundet, eifrigen Studien der damals (1830) noch studirungswürdigen italienischen Gesangskunst obliegend — Studien, von deren trefflicher Verwerthung jede Seite seiner Partitur glänzende Belege gewährt hatte, sich zugleich durch einige Arbeiten leichteren Kalibers, von Ricordi publicirt, vortheilhaft bekannt gemacht, mit einem Wort sich als „Nichtbarbaren" genügend legitimirt.

Wie die brutale Thatsache gezeigt hat, war diese Rechnung falsch. Die virtuose Liebenswürdigkeit, mit welcher die Italiener sich in den letzten fünfzehn Jahren alle politischen Wohlthaten des Auslandes gefallen ließen, sie verwandelt sich, wo es sich um Wohlthaten auf intellectuellem, artistischem, ästhetischem Gebiete handelt, in die abstoßendste Feindseligkeit. „Non vogliamo esser inforestierati,"[1] pflegen sie da zu sagen — vielleicht in einem demüthigenden Bewußtsein der eigenen Ignoranz und Impotenz, das vor dem Anblick irgendwelcher imponirenden Superiorität zornig zusammen-

[1] „Wir wollen nicht verfremdelt werden."

schauert. Nur mit Frankreich, dem sie ja zunächst ihre Geschmackscorruption zu danken haben, wird eine wohlwollende Ausnahme gemacht. Der rohe Haufe sogar folgt hierin, gleichsam instinctiv, dem Beispiel einer antinationalen Aristokratie, welche sich nicht schämt, ihrer schönen gesprochenen Musik ein incorrectes Gouvernanten-Französisch zu substituiren, sich in die leichtfertigste französische Komödie, von den schwerfälligen französischen Truppen dritten Ranges, die fortwährend ganz Italien überschwemmen, zu drängen, dagegen von der immerhin manches Achtungswerthe bietenden einheimischen Literatur, wie von ihren weit natürlicheren, graziöseren und saubereren Schauspielern keine Notiz zu nehmen. Der sogenannte gebildete Mittelstand in Italien ist leider vor allem kein „gebildeter", vielleicht weil zu arm, die nöthigen Bildungsmittel zu acquiriren; aus sich heraus vermag er aber schon deßhalb kein Publikum für das Theater zu bilden, weil er mit einer so gründlichen Philisterhaftigkeit des Naturells behaftet ist, daß er etwa auf einer internationalen Philisterausstellung den ersten Preis erlangen, hors de concours erklärt werden müßte. Tonangebend also im Theater — dem einzigen Tummelplatz des öffentlichen Lebens, denn Kirchenmusik, Orchester- und Kammermusik (für die beiden letzteren Gattungen wären die Kräfte schon aufzutreiben) existiren für den Italiener absolut nicht, und wo man ihnen irgendwo im Lande einmal begegnet, sind sie von der Fremdencolonie oder für dieselbe begründet — ist nur der birichino jeden Standes und Alters (die alten Gamins sind eine Specialität Italiens), dessen Glaubensbekenntniß sich nicht an die Maxime hält „tout est permis hors le genre ennuyeux," sondern sie auf die äußerste Spitze treibt: rien n'est permis hors le genre divertissant, genauer genommen, le genre drôle. Wo die Triebfeder nationaler Eitelkeit, der zuliebe er zuweilen, obwohl selten, mit Anstand zu gähnen vermag, nicht durch besonders mächtige Hebel in Bewegung gesetzt wird, betrachtet er das Theater (ähnlich wie, nach Wagner's treffendem Ausdruck, der italienische Operncomponist das Orchester als eine monströse Guitarre) als ein riesiges Café chantant, d. h. die ausschließliche Arena öffentlichen Musiklebens gilt ihm nur als Spielplatz seines Muthwillens. Da es in den Zeiten österreichischer Knechtung in

dieser Richtung bei weitem nicht so schlimm bestellt war (auch in anderen nicht) wie heute, so geräth man wirklich in Verlegenheit, ob man den Lombarden zu ihrer Befreiung, zu dem erlangten Recht, a piacere national zu verwildern, eigentlich so unbedingt Glück zu wünschen habe.

Die Skizze — des heutigen italienischen Publikums, dessen so vollkommen verwilderter Zustand allein wiederum das Mißlingen der Unternehmung erklärt, ein nordisches Meisterwerk auf südlichen Boden zu verpflanzen, hat uns von der Verfolgung des erquicklicheren Theils unserer Absicht, den deutschen Lesern von dem russischen Cherubini, von Michael Glinka, zu sprechen, einigermaßen abgelenkt. Und doch war es dieser Hauptzweck gerade, aus dem wir die Berechtigung, gewisserweise die Verpflichtung, als Musiker die Feder zu ergreifen, herleiteten, da keiner der hiezu Berufeneren es bisher unternommen, auf den slavischen Ehrenbürger der deutschen Musiker-Republik nachdrücklicher aufmerksamer zu machen, dessen höchst unverdiente Fremdlingsstellung bei uns zu seinen Lebzeiten keineswegs die Annahme gestattet: seine Ansprüche auf posthume Adoption seien verjährt und erloschen.

Bevor wir jedoch hiezu übergehen, sei es uns gestattet, über die Wiederholung der Glinka'schen Oper, über den zweiten Abend, kurz zu berichten, da dieser ein mit dem ersten ziemlich grell, d. h. erfreulich, contrastirendes Bild darbot. Das Haus war nur halb gefüllt — die etwa 800 „Gamins" der ersten Vorstellung glänzten im wahrsten Wortsinne durch ihre Abwesenheit, welche es den wenigen italienischen wie den vollzählig vertretenen ausländischen Nichtbarbaren ermöglichte, sich durch andächtig aufmerksames Zuhören einen ungetrübten Genuß zu verschaffen. Die Unternehmerin hatte mit weislicher Vorsicht den zweiten Act, dessen beinahe ausschließlicher Inhalt von polnischen Nationaltänzen bei der ersten Aufführung den hauptsächlichsten Stein des Anstoßes gebildet hatte, unbarmherzig amputirt; doch soll derselbe in der zweiten Wiederholung, da ein tüchtiger Balletmeister die Arrangements auf der Bühne gründlich reformirt, in integrum restituirt werden. Dieses Vorhaben ist im Interesse der Glinka'schen Musik, die durch ihre geistvoll symphonische Arbeit die beste Tanzmusik aus den Opern von

Auber, Meyerbeer und Rossini übertrifft, ebenso anerkennungswürdig als eigentlich nothwendig; denn gerade der Gegensatz in der Charakteristik der sich bekämpfenden polnischen und russischen Elemente gehört zu den Hauptreizen der Oper. Auch im übrigen war auf das sorgfältigste jeder Vorwand zu italienischen Muthwillensäußerungen vermieden, so daß keine Oppositionsvelleität aufkeimen konnte. Die am ersten Abend da Capo gesungenen Stücke wurden auch dießmal mit Enthusiasmus, und zwar mit noch lebhafterem, wieder verlangt und wieder gewährt — in dieser Hinsicht wird selbst bei wechselndem Publikum hier stets die Praxis des ersten Abends zur stabilen Gewohnheit — aber auch die vorgestern spurlos oder nur mit getheiltem Beifall aufgenommenen Stücke wurden rauschend anerkannt, die Hervorrufe der ihr Bestes gebenden Sänger vervielfältigten sich in's endlose, und der Vorhang senkte sich am Schluße dießmal nicht unter Toben und Zischen, sondern unter dem begeisterten Verlangen, dem Repräsentanten der trefflichen Aufführung, dem wackern Capellmeister Faccio, eine dankende Generalquittung zuzustellen. Wäre nicht das halbleere Haus gewesen, man hätte geglaubt, einem „epochemachenden" Furore beizuwohnen. Das fernere Schicksal der „Vita per lo Czar" in Mailand, eventuell in andern italienischen Städten (wir glauben nicht an das Gelingen anderer Importversuche), hat uns nicht sonderlich zu kümmern. Glinka's Nachruhm wird auf anderen Terrains, dankbareren, culturwichtigeren, zu blühen beginnen. Hat doch bereits der Director von Convent-Garden in London, Hr. Gye, die Oper für Aufführungen in italienischer Sprache zur nächsten Saison erworben, und es scheint bei der soliden Empfänglichkeit der Engländer für deutsche Musik unzweifelhaft, daß an der Themse reichliche Revanche für die „Niederlage" an der Olona (und noch dazu im gleichen Idiom) geboten werden wird.

Deutsche Musik nennen wir die Glinka'sche trotz ihres nationalen Rhythmus, trotz ihrer italienischen Cantilene, wie man ja auch Cherubini im ideellen Sinne zu den Landsleuten Mozart's und Beethoven's zu rechnen gewohnt ist, trotzdem derselbe in Florenz die sterbliche Hülle empfing, sie auch in das Pantheon von Santa Croce zurückstellte und in Paris wirkte und schaffte. Un-

sere östlichen Nachbarn mögen uns nicht mißverständlich ästhetischer Annexionsgelüste beschuldigen wollen. Wir verglichen schon einmal Glinka mit Cherubini, wozu uns nicht blos die eine Analogie veranlaßte, daß beider Vocalstyl in einer gründlichen Kenntniß der guten italienischen Gesangsschule wurzelt, sondern auch eine andere: beider bewundernswürdige Meisterschaft in der Contrapunktik, diesem ebenso unversiegbaren als ausschließlich fruchtbaren Erneuerungsquell musikalischer Production überhaupt. Es mangelt dem heutigen Rußland nicht an hochbegabten schöpferischen Talenten auf jedem Gebiete der Musik; wenn sie es jedoch verschmähen sollten, in blinder Überschätzung ihrer unbestreitbaren Naturkraft (die Kraft des Willens wird geboren, die des Könnens muß von jedem erst durch eigene Arbeit erworben werden) die rauhen und nicht per Dampf zum Ziele führenden Studienwege Glinka's zu wandeln, so dürfte es ihnen schwerlich gelingen, den Platz von Nachfolgern des Gründers ihrer vaterländischen Musik zu erobern.

Wir kennen zur Zeit nur einen, der gleich Glinka unermüdlich „strebend sich bemüht," und dessen bisher gelieferte Arbeiten, obwohl noch nicht zu der seinem Talent entsprechenden völligen Reife gelangt, doch bereits die sicherste Bürgschaft in sich tragen, daß diese Reife nicht ausbleiben wird. Es ist dieß der in jugendlichem Mannesalter stehende Compositionsprofessor am kaiserlichen Conservatorium in Moskau, Hr. Tschaikowsky.[1] Ein schönes Streichquartett von ihm hat sich bereits in vielen deutschen Städten eingebürgert; gleiche Beachtung verdienen viele seiner Claviercompositionen, zwei Symphonien und vor allem eine ungemein interessante, durch Originalität und blühenden Melodienfluß sich empfehlende Ouvertüre zu „Romeo und Julie", welche unseres Wissens auch schon durch eine Musikalienhandlung in Berlin publicirt worden ist. Vermöge seiner Vielseitigkeit wird dieser Componist vor der Gefahr geschützt bleiben, einer Nichtbeachtung im Ausland anheimzufallen, wie sie dem mit vaterländischem Ruhme zufrieden gestellten Glinka zutheil geworden ist. Denn außer einigen namentlich durch

[1] Peter J. T., geb. 1840 im Gouvernement Wjätka, gestorben 1893 in Petersburg. Vergl. Register v. Bd. V, VI, VII der „Briefe" B.'s.

ihr originelles Colorit und ihre bei aller Künstlichkeit fein durchsichtige Factur glänzenden Instrumentalstücken, als: das Scherzo „Karaminskaja", die Orchesterphantasien „eine Sommernacht in Madrid" und „La Jota Aragonesa", sowie den Ouvertüren zu seinen beiden Opern „das Leben für den Zar" und „Rußlan und Ludmilla", ist der Componist kaum den Musikern, geschweige dem größeren Publikum in Deutschland bekannt geworden. Der Devise „non multa, sed multum" streng ergeben, hat er eben die ganze Kraft seines Genies und die Schätze seiner unablässigen Studien — kehrte er doch wiederholt als bereits fertiger Meister bei seinem berühmten Lehrer S. W. Dehn in Berlin zu erneuerten Uebungen im Contrapunkt ein — in den beiden obengenannten Opern concentrirt, welche als Extract seiner künstlerischen Persönlichkeit das einzig erschöpfende Material zur Würdigung seiner Bedeutung bilden. Daß sich zu dieser Würdigung in Deutschland seit der nahezu halbhundertjährigen Popularität Glinka's im Nachbarlande noch keine Gelegenheit gefunden hat, daß Mailand und London mit der „Entdeckung" dieses im edelsten Sinn internationalen Meisters vorangehen müssen, würde als ein unlösbares Räthsel erscheinen, wenn man nicht der erst seit „Meyerbeers" Tod in's Wanken gerathenen sclavischen Abhängigkeit der deutschen Bühnen von Lutetia's Civilisations-Ukasen gedächte. Unbegreiflich erscheint immer freilich die Nachwirkung dieser Knechtschaft: als ob Meyerbeer testamentarisch die aufgeblasene Nullität Ambroise Thomas und seinen transalpinischen Rivalen Verdi zu Erben seines Ruhms und Einflusses eingesetzt, bei Aufgebung seines Geschäfts die deutsche Kundschaft zur Uebertragung des ihm geschenkten Vertrauens an die genannten Nachfolger aufgefordert hätte, wetteifern Berlin und Wien in den ebensowenig glorioſen als lucrativen Versuchen, „Hamlet" und „Aida" zu Propheten und Afrikanerinnen zu stempeln. Obwohl unsere Meinung dahin geht, daß sich das Genre der weiland „großen Oper" nach Pariser Muster in den letzten Zügen befindet, obwohl es uns sehr fraglich erscheint, daß man in zwanzig Jahren überhaupt noch „Opern" geben wird (begegnen sich doch in der hierauf — auf die Abolition der Oper — zielenden destructiven Arbeit unfreiwillig Wagner und Offenbach), so wollen wir doch

keineswegs die Geschäftsnothwendigkeit in Abrede stellen, welche deutsche Hoftheater zwingt, das Genre der großen Oper als fortbestehend weiter zu fingiren.

Glinka's „das Leben für den Zar" vermag nun aber vollkommen als große Oper zu gelten: fünf Acte, bedeutender scenischer Aufwand, Aufzüge, Tänze berechtigen sie dazu. Sollte ihrer Adoption etwa lediglich das als Hinderniß im Wege stehen, was diesem Bühnenwerk einen so hervorragenden Adel verleiht, ihr religiöser Charakter, die Apotheose der Vaterlands- und Herrscherliebe, die sittlich reine Einfachheit der Handlung, die dabei doch so reich an rührenden und erschütternden Scenen ist, endlich die so hochinteressante, Laien wie Künstler gleicherweise fesselnde, niemals monotone, durchweg originelle Musik? In dieser Beziehung bietet die Glinka'sche Oper jedem einigermaßen gefühlsgebildeten Zuhörer ganz die nämliche gehobene Stimmung, in welche Méhul's „Joseph" oder Beethoven's „Fidelio" versetzen, von Wagner's Melodramen zu geschweigen, die ja jüngern Datums und aus neuern Kunstprincipien erwachsen sind. Es ist wirklich nicht zu viel gesagt — und wir können es mit der Partitur in der Hand verantworten — daß in Glinka ein wahrhaft Beethoven'scher Geist webt und waltet — namentlich in jener großen Scene des vierten Actes, welche den Opfertod des Helden illustrirt. Seine Instrumentirung trägt fast durchgängig das Gepräge Beethoven'scher Factur, obwohl überall mit jener Milderung des symphonischen Styls, welche die nothwendige Rücksicht auf die Herrschaft der Singstimmen erheischt. Was letztere anbelangt, so kann es kaum dankbarere „Partien" in einer modernen Oper geben, als Glinka den Darstellern geboten hat. Wenigstens haben die hier mitwirkenden italienischen Sänger eine solche Hingebung an ihre Aufgabe, verbunden mit so ersichtlichem Genusse in deren Lösung, an den Tag gelegt, wie man es von ihnen in anderartigen Leistungen bisher nicht gewohnt war.

Glinka's zweite Oper „Rußlan und Ludmilla" (auch dieses Werk ist, so glauben wir, mit deutschem Text vor kurzem in der Musikverlagshandlung von Fürstner in Berlin erschienen — wir kennen es nur aus dem russischen Clavierauszug und müssen uns jedes Urtheils über seine Bühnenwirkung enthalten) behandelt nicht,

wie „das Leben für den Zar", einen historisch-patriotischen Stoff, sondern spielt in einer phantastischen, romantischen Welt, die Fabel dem gleichnamigen Gedichte des russischen Byron, Alexander Puschkin, entlehnend. An musikalischem Werthe steht sie vollständig auf der gleichen Höhe — bietet anderes, vielleicht noch reicheres. Viele von Glinka's Landsleuten wollen ihr, vielleicht aus Bescheidenheit des Patriotismus, den Vorzug zuerkennen, behaupten auch, sie würde Ausländern zugänglicher sein, ihnen weniger „exotisch" erscheinen. Wir unsererseits finden in dem ausgesprochen-nationalen Charakter der ersten Oper absolut kein Moment, das etwa nur geeignet wäre, einen vorübergehenden Curiositätssucceß hervorzurufen; das Patriotische in der Handlung ist von allgemein menschlichem Interesse, die Anklänge an russische Volksweisen sind durchweg europäisch-civilisirt, ohne eines gewissermaßen asiatischen Parfüms zu entbehren. Jedenfalls ist diese russische Nationaloper deutschen Ohren assimilirbarer als eine ungarische, böhmische oder polnische, und Glinka ist, seinem musikalischen Wissen und Können nach, ein deutscher Meister. Er war mehr als andere berechtigt, weil befähigt, an die Anerkennung des Auslandes zu appelliren, verschmähte es jedoch vielleicht in dem Gedanken, daß ein bekanntes Dichterwort die Variante gestatte: daß, „wer den Besten seines Landes genug thue, für alle Länder lebe" — vielleicht auch aus Aristokratismus des Talents, wie der Geburt. Michael Glinka — war, wie merkwürdigerweise alle hervorragenden Celebritäten seines Landes in Kunst und Literatur, durch und durch grand seigneur; selten hat aber wohl die Aristokratie eines Landes so groß und frei das noblesse oblige und génie oblige zu practiciren verstanden. In die Tiefen des Volksgeistes steigend, schufen die aristokratischen Dichter Rußlands nicht eine aristokratische, sondern eine National-Literatur. Puschkin und Lermontoff sind nun längst Gemeingut der gebildeten deutschen Lesewelt geworden; die deutsche Musikwelt wird wohl daran thun, sich ohne viel Zögern mit Michael Glinka vertraut zu machen, denn auch seine Schule, seine Nachfolgerschaft wird uns zu denken und zu schaffen geben. Ueber kurz oder lang wird sich die russische Geisterbewegung eben in keinem Zweige mehr ignoriren lassen. Es will uns vorkommen, als ob auch die un-

läugbaren klimatischen Veränderungen im Globus, als ob die milden Winter Rußlands und die kühlen Sommer Italiens es predigten, daß es angezeigt sei, von der rasch absterbenden romanischen Civilisation auf die ebenso rasch im Osten aufgehende Sonne den Blick zu richten. Hans v. Bülow.

Vorwort zu „200 kleine zweistimmige Canon's",

den Umfang einer Quinte nicht überschreitend, verfertigt von K. M. Kunz. (München, Jos. Aibl, 1875.)

Durch seine „Fingerübungen in canonischer Form" hat sich Konrad Max Kunz um die instructive Clavierliteratur ein um so höher anzuschlagendes Verdienst erworben, als keiner seiner derzeitigen, noch so berufenen und tüchtigen Collegen auf diesem Gebiete den gescheidten Einfall gehabt hat, einen so gerade zum Ziele führenden Weg einzuschlagen, um der Verwirklichung des modernen Princips: möglichst innige Verknüpfung des geistigen und mechanischen Momentes bei den technischen Studien", schon in den Incrementen entgegenzustreben. Bei aller Uebereinstimmung, welche unter den aufgeklärten musikalischen Pädagogen über dieses Princip herrscht, und bei so vielem Werthvollen und Zweckdienlichen, was gediegene Etüden-Componisten geleistet haben, um dasselbe zu fördern, ist seine Anwendung in den ersten elementaren Anfangsübungen bisher so ziemlich gänzlich vernachlässigt worden, und nach meiner Ansicht, zu bedeutendem Nachtheile. Bei keinem Instrumente ist es so wichtig, die Fähigkeit „polyphon" zu empfinden, zu denken und zu reproduciren, im Spieler frühzeitig zu erwecken und anzuregen, wie beim Clavier, soll dasselbe nicht als Surrogat für die „selige" Guitarre tractirt werden. Die Beweglichkeit und Geläufigkeit, welche die Finger durch das eifrige Abspielen (Ueben) z. B. der ersten Fünffinger-Exercitien von Alois Schmitt bei gleichzeitiger „homophoner" Arbeit beider Hände erwerben, erlangt sich meistens nur auf Kosten der musikalischen Intelligenz. Unwillkürlich verliert der fleißige Spieler die Sammlung; die Reiz- und Interesselosigkeit der Aufgabe bewirkt Zer-

streuung, endlich vollständige Gedankenlosigkeit, welche zur unausbleiblichen Folge Rhythmuslosigkeit hat; der Spieler wird zur bloßen Maschine, vergessend, daß er zugleich auch Maschinenführer zu sein hat, ohne dessen Aufsicht dieselbe, wenn nicht in sofortiges Stocken, doch in unregelmäßiges Functioniren gerathen kann. Außerdem wird jene siamesische Naturverwachsenheit von linker und rechter Hand, von welcher der Clavierspieler nicht zeitig genug emancipirt werden kann, durch derartigen Uebungsstoff wesentlich befördert; ein ungeübteres Ohr controlirt nur die rechte Hand (Oberstimme), von welcher die linke als willenlose Sclavin mit in's Schlepptau genommen wird: in der That Uebelstände dieses Alles, für welche der Gewinn einer gewissen mechanischen Spielfertigkeit keinen reellen Ersatz gewährt. Diese — zum Theil unvermeidlichen — Uebelstände (denn ich bin keineswegs der Ansicht, daß das Kind mit dem Bade auszuschütten, daß die beregten Fingerübungen eines Schmitt, Bertini, Czerny, Köhler u. s. w. zu verbannen seien), werden sich durch häufige und rechtzeitige, an Ort und Stelle passende einschiebende Verwendung der Kunz'schen Uebungsstücke in Canon-Form mit sicherem günstigen Erfolge bekämpfen, neutralisiren lassen. Die Seele, oder auch die Wurzel aller Polyphonie ist eben die Nachahmung: der Canon. Ein physiologisch wirkliches simultanes Vernehmen verschiedener Stimmen ist bekanntlich als unmöglich erwiesen; nur kraft Uebung der vermittelnden Verstandesreflexion steigert sich das successive Vernehmen zu einem solchen elektrischen Grade, daß es als ein simultanes erscheint. Beim einfachen strengen Canon wird die in der Musik eine so wesentliche Rolle spielende Thätigkeit der Rückerinnerung in Bewegung gesetzt, durch welche die Ausbildung der Fertigkeit im successiven Vernehmen nach und nach Erleichterung, Angewöhnung erfährt; es kann deßhalb kein tüchtigerer Grund zu polyphonem Verständnis gelegt werden, als durch Uebungsstücke in dieser Form. Die vorliegende Arbeit wird sich auch als Vorbereitung zu Bach's Inventionen empfehlen. —

Dr. Hans von Bülow.

Hannover—Meiningen—Hamburg.

1877—1892.

Die letzte Gruppe von Bülows journalistischen Arbeiten fällt in eine Zeit, wo seine Dirigententätigkeit wie die von ihm eingeführten „Klaviervorträge" den Schriftsteller immer seltener zu Worte kommen lassen. Tritt auch kein völliges Schweigen ein, so macht doch ihre verhältnißmäßig geringe Zahl, wie auch ihre skizzenhafte Form den Eindruck, als handle es sich ihm mehr darum, einen Überfluß von Beobachtungen, Eindrücken, Einfällen, von geistigem Leben, das sich nicht in die musikalische am Klavier und am Dirigentenpult gebotene Leistung umsetzen und weiter vermitteln ließ, zu kristallisiren, als darum, bestimmte Fragen scharf zu erfassen und zu beleuchten. Besonders die Mitteilungen an die „Signale", die er auf Urlaubsreisen nach England während der Zeit seiner Anstellung als Hofkapellmeister in Hannover unternahm, zeigen häufig die Spuren einer übermütigen Laune, die nicht ohne Zusammenhang zu sein scheint mit der vorübergehenden Befreiung vom regelmäßigen Theaterdienst, für welchen seine ungebundene Natur, wie seine hohen Anforderungen an alle Kunstübung überhaupt, nun einmal nicht geschaffen waren. Den prosaischen Notwendigkeiten eines Bühneninstitutes sich dauernd anzupassen, war ihm nicht gegeben.

Auch manche tiefgehende Veränderungen in Bülow's Urteilen treten hervor, nicht was die unwandelbar von frühester Jugend bis zum Ende treu bewahrten und befolgten künstlerischen Grundsätze anbelangt, sondern was die Anwendung dieser Grundsätze auf bestimmte Persönlichkeiten und die durch sie vertretenen Kunstformen betrifft. Der leichte Konversationston, das Zwanglose ihres Ausdrucks nimmt diesen Bekenntnissen nichts von ihrer Deutlichkeit.

Ein Hinweis auf Anton Rubinstein als Opernkomponist — eine Huldigung der ersten Geigerin ihrer Zeit dargebracht — und das nächste Blatt zeigt uns Bülow in einem neuen Amt, auf einem neuen Boden für seine Wirksamkeit in der Stadt, deren Namen durch Leistungen auf dem Gebiete des Theaters Allen, die an künstlerischem Streben in Deutschland theilnehmen, schon geläufig geworden war: Meiningen. Wie durch den Namen Bülow Meiningen in die Musikgeschichte eingeführt wurde, das lassen die wenigen von

dort datierten Blätter nicht ahnen. Die Darstellung dieser wichtigen Epoche war dem sechsten Bande der „Briefe“ vorbehalten (1907), auf den hier nur hingewiesen werden kann.

Die „Skandinavischen Konzertreiseskizzen“ bilden ein Seitenstück zu den englischen, eine analoge humoristische Stimmung verratend. — Eine erneute Pause — und erst in seiner letzten Heimat Hamburg ergreift Bülow noch einmal die Feder. Noch ein Seufzer über Mißstände auf dem Felde der Kritik — noch einmal den Fehdehandschuh hingeworfen in derselben Sache, die schon des Jünglings Herz in heiligem Zorn entflammt — noch einmal „die ideale Forderung“ gestellt an allzu reale und eben deßhalb unausrottbare Verhältnisse, die dem Kämpfer für das Ideal die Erfüllung ewig schuldig bleiben müssen!

Und endlich auch noch ein Wort zum Schutze des Virtuosen, wenn er auf dem Podium bei Bewältigung der „letzten Dinge“, die dem andachtsvoll Lauschenden zu offenbaren sind, sich behindert sieht durch jene Ahnungslosen, die nur die Mode und kein inneres Bedürfniß ihm zugeführt. Lebenslang währte bei Bülow der Kampf gegen diese Elemente. So humorvoll auch der Ausdruck dafür in diesem seinem allerletzten Artikel anmuten mag, man fühlt doch deutlich heraus, welche Martern den gepeinigten Nerven auferlegt waren. Es ist wie eine letzte Klage, auf die nur noch Schweigen folgen konnte.

G. Rossini.[1]

Der Barbier von Sevilla.

[„Signale für die Musikalische Welt“. 35. Jahrgang, Nr. 47, Sept. 1877.]

Was Robert Schumann im November 1847 nach einer Aufführung des „Barbiers“ unter Mitwirkung von Frau Viardot — welcher er bei dieser Gelegenheit einige Ungalanterien sagt — in sein Tagebuch niederschrieb: „immer erheiternd geistreiche Musik, die beste, die Rossini je gemacht“, das können nach

[1] Geb. 29. Febr. 1792 zu Pesaro, gest. bei Paris 13. Nov. 1868. Obigen Artikel, betitelt: „Hans v. Bülow als Opern-Rezensent“, entnahmen die „Signale“ einer Recension, die Bülow im Sommer 1877 im „Bade-Blatt“ von Baden-Baden in Vertretung des ständigen Referenten geschrieben hatte, es u. a. mit den Worten einleitend: „originell und geistvoll wie immer, spricht er sich über diese Opernvorstellung folgendermaßen aus:“

abermals dreißig Jahren seit dem Entstehen dieser Muster-Tonkomödie (1816) Laien und Liebhaber nur bestätigen, das müssen sogar Musiker, gleichviel ob von Zauberflöten- oder von Meistersinger-Richtung, unbedingt unterschreiben. Es liegt eine ewige Jugend in diesem Opus, welche der faltenfurchenden Zeit spotten darf; ein unverwelklicher, selbst seinen vollen Duft bewahrender Blumenstrauß, ein Champagnerrausch ohne lendemain, kurz eine wahrhaft classische Oper bleibt dieser „Barbier", da „was überall und zu jeder Zeit gefallen mag" mit diesem Prädikate geschmückt zu werden pflegt.

Sollen wir darüber klagen, daß diese italienische opera buffa par excellence so ziemlich ein Unicum geblieben ist? Denn außer Donizetti's „Don Pasquale" und etwa noch „Elisir d'amore" wüßten wir keine italienische Oper zu nennen, welche in diesem, dem italienischen Genius am meisten entsprechenden Genre den Werth des „Barbiers" nur entfernt erreichte. Auch ist weniger denn je seit der politischen „Wiedergeburt" der einstigen „Kunstwiege" Aussicht vorhanden, daß die Schwäne von Pesaro und Bergamo durch neue Vögel in Vergessenheit gesungen werden dürften. Sonderbar! — als sie von den „bösen" Jesuiten geknechtet waren, da zeigten diese Italiener sich auf allen Gebieten so erfinderisch, originell und unvergleichlich liebenswürdig; seitdem sie von den „lieben" Freigeistern beglückt sind, ist alle Productivität erloschen, aller individuelle Zauberreiz verdunstet. Was sie jetzt dem Theater liefern, ist ebenso wie auf dem cisalpinischen Gebiete „Capellmeistermusik" und „Intendantenpoesie", — ganz ausgezeichnet „schlecht und billig". —

Eine italienische Opernaufführung in deutscher Sprache pflegt meistentheils eine mehr oder minder erträgliche Travestie zu sein, und der richtige Gehörsgourmand wird es den Sängern Dank wissen, wenn sie zu Gunsten der melodischen Phrase und deren ausdrucksvollen Vortrag den Text möglichst fallen lassen, die Worte verschlucken, sich des Consonantenballastes entledigen. Wir sehen keinen Grund ein, warum uns die trefflichen Künstler der großherzoglichen Hofoper den „Barbier" nicht in italienischer Sprache vorgeführt haben: der Genuß der sonst in jeder Hinsicht löblichen

Vorstellung würde sich noch weit höher gesteigert haben. Fräulein Bianchi wie Herr Hauser, kraft ihrer gesangskünstlerischen Meisterschaft gewissermaßen italienische Ehrenbürger, hätten dann unsere Erinnerungen an das Ehepaar Artôt-Padilla uns gänzlich aus dem Kopfe geschlagen. Herr Hauser gab mit seinem „Figaro" eine Leistung von solch vocalistischer und schauspielerischer Vollendung, wie sie unter deutschen Sängern nur etwa von Julius Stockhausen in seiner heiserkeitslosesten Zeit hätte geboten werden können. Mit besonderem Vergnügen constatiren wir auch den dauerhaften Glanz seiner Höhe, das natürliche Ergebniß seines weisen Maßhaltens und seines unausgesetzten Studiums. Er theilte sich in die Ehren des Abends — enthusiastische Beifallssalven und Hervorrufe — mit dem Zugvogel der Vorstellung, der jungen, vor Kurzem vielversprechenden, nun bereits noch mehr haltenden Nachtigall von Gottes Gnaden, Fräulein Bianchi. Daß diese „Rosine" jüngst die Venetianer dermaßen fanatisirt hat, daß man eigens Pferde verschrieben haben soll, um ihr dieselben ausspannen zu können, begreifen wir nach der uns von ihr angethanen Bezauberung vollkommen. Nicht blos ihre erstaunliche Gesangsvirtuosität, ihre „Sarasatische" Bewältigung aller technischen Schwierigkeiten fordert zu den uneingeschränktesten Lobpreisungen heraus; weit mehr noch entzückt uns der echt musikalische Geist, das ihre Trillerketten, ihre Scalen, ihre, wir möchten sagen, „süßen staccati" stets durchströmende und belebende, feine tonliche und rhythmische Gefühl. Dieses Moment erhebt schon heute ihre Leistungen über die vieler ihrer berühmteren, allmählich zum Erbleichen sich neigenden „Mitsterne". Einen besonderen Dank verdient die Wahl der Einlage; „Forosetta" von Arditi ist ein ebenso charmantes und geschmackvolles, als schwieriges Gesangstück (in Tarantellaform), für dessen Importirung alle Diejenigen sich verpflichtet fühlen müssen, welchen die sonst übliche Mandolinata oder der Venzano-Walzer — noch Schlimmeren von Abt oder Offenbach zu geschweigen — Seekrankheitsahnungen erweckt. — Die selten gehörte niedliche Ariette der Marzelline wurde durch Frl. Wabel recht correct, vielleicht ein klein wenig übereilt vorgetragen. Dieser Vorwurf der Übereilung trifft kein anderes Musikstück des Abends; vielmehr erschienen uns

diverse Tempi — etwas zu „norddeutsch". Daß das Orchester unter seines Musterdirigenten (Hofcapellmeisters Dessoff) Feldherrnstab seine volle Schuldigkeit that, auch mit Ausnahme der Trompeten an Discretion im Begleiten nichts zu wünschen übrig ließ, dies besonders zu erwähnen sieht beinahe einer Impertinenz gleich. Mit dem gewaltigen Strich im Finale (erster Act) können wir uns jedoch nicht einverstanden erklären. Der geniale drastische Übergang des Hauptmotivs nach Es dur leiht dem ganzen Musikstücke einen bedeutenderen Charakter und bietet Gelegenheit zu effectvollster Nüancirung, einer Nüancirung, von der uns im Ensemble lediglich Herr Kürner das richtige Verständniß verrieth.

Reise-Recensionen.[1]

[„Signale für die Musikalische Welt". 35. Jahrgang, Nr. 61, 62, 64.]

Oder zögen Sie die Ueberschrift „Sachliches und Ungelegenes" vor, geehrtester Herr und langjähriger Gönner? Ich mache Sie darauf aufmerksam, daß namentlich der zweite Theil dieses Titels dem Inhalte nur allzu genau entsprechen dürfte, in solchem Grade, daß Sie sich veranlaßt sehen könnten, Ihre neuliche Reclame für mein Opernrecensententalent (natürlich nur in Badeorten) plötzlich zu sistiren. Hatte übrigens erwähnte Reclame nicht einen leisen Beigeschmack von Ironie? Wollten Sie mich damit nicht etwa als einen „Ferdinand in allen Gassen" bezeichnen? Sei dem, wie ihm wolle:

Bin fremd dem Literatentreiben,
Kann ungedruckt im Pulte bleiben.

Es amüsirt mich eben, ganz tendenzlos mit Ihnen zu plaudern, gleichviel ob publice oder privatim, genügend für meine Mühe belohnt durch Ihr freundliches Cabinet-Lächeln. Ich habe leider keine Verbindung mit jenem idealen Korinth, wo die vielgebrieften

[1] Obigem Titel war in einer kurz nach der ersten Veröffentlichung erschienenen Separatausgabe hinzugefügt: „Drei Billets-doux an Bartholf Senff". Ferner das Motto: „Für diesmal ist es nur ein Tropfen Fegefeuer".
(Goethe.)

Freundinnen der Herren Ehlert, Hiller und Lindau wachsen sollen, und ich kranke bisweilen an Mittheilungsdrang. Also kann's mich wenig kümmern, ob Sie meine trocknen Tinteblumen in Ihr Celebritätenepistelherbarium verschließen, oder . . . — Unser armer Freund Pohl ist leider nicht in solch beneidenswerther Lage. Seine „freundschaftlichen Briefe aus Bayreuth" mußten unter allen Umständen gedruckt werden. Um nun eine einigermaßen saubere Ausstattung der Broschüre zu erzwingen, war er genöthigt, sie dem zweiten Ehemanne der Wittwe Brendel,[1] dem derzeitigen Redacteur der N. Z. f. M. nohlens pohlens zu dediciren. Wohl hätte auch er sich gern eine jüngere, hübschere Adressatin auserlesen — allein auch er scheint keine Empfehlungen nach — Korinth — erhalten zu können. Doch genug des Präludirens, da die Tonart nun bereits festgestellt ist.

I.

Brüssel.

25. October 1877.

(Thomas todt. — Meyerbeer noch am Leben. — Robert . . . . nicht der Teufel und Richard . . . . nicht Löwenherz. — Polizeiwidrige Befriedigung des Opernfabrikationstriebes. — Capellmeisterpantomimik. — Der Sansculottismus im heutigen Clavierspiel.)

Sie sehen, geehrter Herr, ganz vergebens bin ich nicht in Amerika gewesen; ich habe Studien im sensationellen Yankee-Zeitungsstyle gemacht, und meinerseits sehe ich mit unverberglicher Selbstgefälligkeit, wie sich in Ihren Zügen eine elektrische Spannung verbreitet, ähnlich der einer „Quinte" am vierten Pulte der ersten Geigen im Gewandhaussaale, wenn eine neue canonische Suite gespielt wird. Seien Sie unbesorgt, ich bin nicht grausam, Sie sollen nicht platzen, wie gedachte Quinte. Ich kann mir nämlich jetzt denken, wie das „thut", denn ich war nahe daran, Donnerstag Abend im Théatre de la Monnaie bald vor Wuth, bald vor Langerweile zu —

[1] „Wittwe Brendel": „Neue Zeitschrift für Musik", deren nominelle Redaktion nach Brendels Tode (1868) der Verleger C. F. Kahnt übernommen hatte.

platzen. Wäre ich eine „Masse“ gewesen, ich hätte den kleinen Nachfolger des großen Auber am Pariser Conservatoire mit dem gleichnamigen Massenmörder von Bremerhaven verwechseln können, Dynamit durch embêtement übersetzend. (Mit Theodor Thomas in New-York hat er nichts gemein). Ich sage „nahe daran“; gerettet wurde ich lediglich durch die theilweise recht ausgezeichnete Aufführung der Ausführenden und durch die freundschaftliche Theilung meiner Tortur seitens meines verehrten Parquetnachbarn und Collegen, des Herrn Louis Brassin. Ich komme auf diese Wohlthäter weiter unten zurück, wenn sich meine Aufregung ein wenig gestillt haben wird, in der ich zur Stunde selbst „Esel zu loben“[1] fähig wäre, verböte dies nicht jene Tugend, welche nach zurückgelegtem Schwabenalter zur Pflicht wird, Bescheidenheit. Der „Esel“ nämlich war vor Allem ich selber, indem ich mich unterfing, von dem armseligen Eindruck, den mir das Lesen des „Hamlet“ im Clavierauszuge gemacht hatte, an den durch die scenische Darstellung akustisch zu empfangenden zu appelliren.

Die hohle, physiognomielose Nichtigkeit der Thomas'schen Musik, ihre ebenso prätentiöse Aufgeblasenheit wurde mir jetzt erst in ihrem grellsten Glanze offenbar; selbst in rein-technischen Dingen, der Instrumentation, worin uns Meyerbeer gezeigt hat, wie man gleich Vatel durch raffinirte Brühen sogar Schuhsohlen genießbar machen kann, wurde ich auf's Bitterste enttäuscht. Der einzige schlechte Witz, dem mein Ohr begegnete, war im zweiten Acte das weniger drollige, als widerliche Gebahren eines mir neuen Saxophon's, eines Bastard's von Baßclarinette und englischem Horn, eines entschieden nicht aus rationeller Zuchtwahl stammenden, deßhalb auch Gottlob lebensunfähigen Holzblasebalgs. Glauben Sie nicht, geehrter Herr Senff, ich sei mit deutschen Vorurtheilen, mit specifisch-musikalischen Grillen behaftet in die Oper gegangen. Ich hatte meine Directionsantritts-Oper „Fidelio“ schon gänzlich aus den Ohren; ich hatte kurz vor der Abreise von Hannover noch „Stumme

[1] Bei einem Sommeraufenthalte in Baden-Baden veranlaßte die häufig an die Adresse der Vorübergehenden gerichtete Anzeige: »ânes à louer« Bülow zu humoristisch-vergleichenden Bemerkungen über die kritische Aufgabe des dortigen ständigen Referenten.

von Portici" und „Lucrezia Borgia" mit Lust und Liebe neu einstudirt. Noch weniger zähle ich, obwohl Wagnerianer de la veille (bin ich es doch bereits seit 35 Jahren, nämlich seit der allerersten Vorstellung des Rienzi in Dresden im October 1842), zu den Gegnern des großen Giacomo. Im Gegentheile: unter Genehmigung seitens meines neuen Chefs und alten Collegen, des Herrn von Bronsart, hoffe ich noch in dieser Saison eine relative Mustervorstellung der „Hugenotten" zu Stande zu bringen, welche diese nöthiger haben (leider!), als der „Lohengrin", der überdies nur in München, weil par ordre de Mufti, so gegeben werden kann, wie es sein soll, und auch immer noch so gegeben wird. Auch hat niemals meine Pietät für Shakespeare mich gereizt, den Herrn Verdi und Taubert z. B. aus der Uebertragung des „Macbeth" auf Notenpapier ein Verbrechen zu machen, wenn ich auch finden mußte, daß Nicolai in seinen „Lustigen Weibern von Windsor" dem großen Briten eine bessere Ehre erwiesen hat. Die Kühnheit, in Noten zu philosophiren, (die Composition des Monologs „Sein oder Nichtsein", das gewissermaßen erträglichste Stück, ist jedoch aus Berlioz' Damnation de Faust ge—borgt) hatte mich ebenfalls nicht im Geringsten lädirt, war ich doch durch „Tristan und Isolde" gegen dergleichen, wenn in geistvollem Ernste gemeint, abgehärtet. Also ich habe naiv, sine ira et studio Herrn Thomas' Weisen („abgeschiedene Vielfraßweis'" singt David in den Meistersingern) gelauscht und Dank Herrn Brassin's geistlichem Zuspruche bis zur Schwimmscene der Ophelia am Ende des vierten Actes dieses Lauschen fortgesetzt. Das Resultat ist, kurz herausgesagt, meine innigste Ueberzeugung von der Vermodertheit dieses Usurpators von Meyerbeer's, Halévy's, Auber's Erbschaft und die mundoffenste Verwunderung über diejenigen „maßgebenden" Gentlemen, welche Scheinleben von Scheintod nicht zu unterscheiden vermögen. Kein Zweifel: Herr Thomas schreibt correct, „akademisch", wenn man will, etwa wie Herr Jules Simon politisirt, aber „blauer Dunst" ist das Höchste, was seine Talentlosigkeit zuwege zu bringen vermag, da sie so impotent ist, daß sie in ihrer Charakterlosigkeit und Stylllosigkeit selbst die von gebildeten französischen Musikern stets vermiedene Klippe der Geschmacklosigkeit nicht zu

umschiffen vermag. Da ist Verdi, wie in seiner früheren Rohheit, so selbst in seiner gegenwärtigen Verzwicktheit denn doch ein anderer „Kerl"; Herr Thomas verschmäht es auch nicht, die ununterbrochensten Anleihen bei ihm zu machen. Von Gounod schweige ich; seine Stylloſigkeit, euphemistisch: sein „Eklekticismus" hat doch Methode, auch hat er in seinem Cirkel allerlei Einfälle, die seine Geistesvormünder vor ihm noch nicht gehabt. Kurz, er gehört immerhin zur ersten jener beiden Classen von Operncomponisten, in die ich die ganze species einzutheilen vorschlage — womit jedoch die gediegenen Unberufenen unter den sogenannten „deutschen" dramatisch-musiciren-wollenden Nichtkönnern wenig einverstanden sein werden — in solche, die dem Leierkasten Etwas schenken können, und in solche, die vom Leierkasten das Nöthigste borgen müßten. Der Widerwille, den ich gegen die letztere Sorte am wenigsten dort überwinden kann, wo sie von dem selbigen Erfolgdurste verzehrt, wie die Frivoleren, aber Begabteren, dem Orchester und den Kritikern (Sänger und Publikum vermögen sie nicht zu beschwindeln!) vorheucheln, lediglich aus „Züchtigkeit" die Mittel zum Erfolge zu verschmähen — bringt mich jetzt dahin, sogar Herrn von Flotow feierliche Abbitte wegen aller vormals von mir gegen ihn geschriebenen und gesprochenen Unartigkeiten zu leisten. Wenn nun aber gar bei solcher gegenwärtigen Opernmisère, bei solcher geräuschvollen Sterilität Meister Giacomo als „überwundener Drache" niederposaunt wird, und sich die auf seine Erfolge neidischen Pygmäen der „Jetztzeit" hierbei auf die olympischen Frechheiten zu berufen wagen, die Robert Schumann vor vierzig, Richard Wagner vor fünfundzwanzig Jahren gegen den vermeintlichen Antichrist geschleudert haben, so ist hiergegen einfach zu erwidern: Quod licet Jovi, non licet bovi. Schumann verstand von der Oper gerade so viel als Rossini von der Symphonie; Wagner beging seine Ungerechtigkeiten mit mehr Bewußtsein, vermag jedoch entschuldigt zu werden durch die harten Gesetze des „Kampfes um's Dasein". Uebrigens „Alles schon dagewesen" sagt Ben Akiba: man erinnere sich Weber contra Beethoven ꝛc. Epigonen aber, die mit Wagner, selbst als specifischem Musiker, nicht an einem Tage genannt zu werden verdienen, und deren denkbarster

Succeß nie das fiasco d'estime der „Genoveva“ erreichen wird, sollten, bevor sie sich erdreisten, Opern schreiben zu wollen, ihre verehrlichen Nasen etwas tiefer in die Partituren eines Meyerbeer, Halévy und Auber stecken und probiren, ob sie genug Talent besitzen, aus diesem Studium einigen praktischen Profit zu ziehen. Die Gescheidteren dürften dann schon etwas kleinlaut und zum Besten der armen Operndirigenten vielleicht entmuthigt werden; den Anderen sei von Arthur Schopenhauer das geflügelte Wort citirt: „Wenn ein Buch und ein Kopf mit einander caramboliren und es gibt einen hohlen Klang, so ist das nicht ein- für allemal die Schuld des Buches.“

Meinen Sie nicht, lieber Herr Senff, daß es Zeit zum Einlenken wird? „Das Geheimniß zu langweilen besteht darin, nichts zurückzuhalten“, sagt ein französischer Moralist. Ich will deßhalb meinen Sentimentalitäts-Anfall durch eine Trivialität corrigiren und Ihnen, was Sie auf's Allerhöchste interessiren wird, schnell erzählen, daß Mlle. Hamaekers eine nicht mehr junge, aber noch sehr brave, gesanglich untadelhafte Ophelia gab und daß Mr. Devoyod, der den Hamlet zum ersten Male darstellte, einen ebenso glänzenden als verdienten Erfolg errang. Die Chöre überraschten mich durch Präcision und Frische, das Orchester war in jeder Beziehung musterwürdig. Angenehm berührte mich die Tiefe des Raumes, ein so unentbehrliches Hülfsmittel zur Förderung discreter Begleitung ohne Fadenscheinigkeit des Tones; weniger erbaut war ich von der Aufstellung, welche das alte Zopfprincip der Trennung von Streichern und Bläsern (hie Welf — hie Waibling) mit der nun doch beinahe vierzig Jahre bestehenden Reform durch „Cäsar“ Spontini in Berlin (in Großstädten wie Wien, München, Dresden u. s. w. längst adoptirt) zu vermitteln versucht. Zwar durchzogen Bogeninstrumente als richtiger rother Faden das ganze Territorium, allein die für Hörer wie Mitwirkende gleich wichtige Opposition von Blech und Holz hatte man verschmäht. Die anziehendste Persönlichkeit des Abends war für mich der Capellmeister Herr Dupont, Bruder des bekannten Claviervirtuosen und Conservatoriumsprofessors. Er rangirt zu den umsichtigsten, feinfühligsten, „ubiquitätlichsten“, darum auch warmblütigsten und beweglichsten

seiner „Kaste". Mich stört diese Dirigentenpantomimik um so weniger, als ich die Gründe ihrer Nothwendigkeit bei modernen complicirten Werken kenne; deutsche Kleinresidenzler, gewöhnt an unerbittliche Metronome von Fleisch und (nicht allzuviel) Blut, die z. E. niemals einer guten Opernaufführung in Italien beigewohnt haben, stoßen sich lebhaft daran, und da sie den Muth nicht haben, über den Dirigenten hinwegzusehen, so klagen sie gern über Genußstörung. Il est difficile de contenter tout le monde et son père — damit hat sich der Bezichtigte eben zu trösten, der das Schielen nicht gelernt hat und sein Amt, nach den vier Himmelsstrichen Vorbereitungs-, Belebungs- und Beschwichtigungszeichen zu geben, mit einer Stylobatenhaltung des Oberkörpers nicht vereinigen kann.

Und nun gestatten Sie heute zum Schlusse ein Dankeswort an meinen treuen Leidensgenossen, Herrn Brassin! Ich kann Ihnen nicht sagen, geehrter Herr und Gönner, wie wohl es mir gethan hat, endlich wieder einmal einem wirklichen „Pianisten in Hosen" zu begegnen. Die sind ja heute eben so rar geworden, wenn nämlich wirkliche Individualitäten, als die „Pianisten im Unterrocke" Legion geworden sind. Und — Hand auf's Herz, Verehrer des schönen Geschlechts — vermag denn ein Pianovirtuose z. B. Beethoven's G dur-Concert Op. 58 wirklich zu künstlerischer Reproduction zu bringen, er kenne denn die Partitur aus- und inwendig? Können das aber noch viele andere Clavierspielerinnen außer ihrer noch unentthronten Königin, Frau Dr. Clara Schumann? Die Schlußfolgerung liegt nahe. Die Damenemancipation fängt an, das Clavierspiel zu discreditiren. Die durch Carl Tausig's frühen Tod eingerissene Lücke ist noch nicht ersetzt; ich glaube, Herr Louis Brassin wird dies vermögen. Trotz ergrautem Haare ist er körperlich und geistig eben so frisch als reif; bisher hat er verschmäht, für sich selber Propaganda zu machen, obgleich seine Leistungsfähigkeit auch als Componist ihn hierzu wohl berechtigt hätte. Er hat seinem „Nibelungen-Glauben" das Interesse an sich selber lange geopfert. Seine neuen Paraphrasen von Fragmenten aus dem „Ringe" sind das Beste, Brauchbarste, was mir in diesem Genre zu Gesichte gekommen ist. Dennoch gehört er keineswegs zu den unselbstständigen Bay-Reuthknechten, deren Organ der Fritzsch'

sche Leitmotivmoniteur ist. Seine drei neuen Clavierstudien zum Concertvortrage „Impressions d'automne" empfehle ich aufrichtigst allen denjenigen meiner Collegen, welche die Güte haben, mich nicht für ganz incompetent hierin zu halten. Auch meditirt er ein zweites Clavierconcert — also wär's an der Zeit, sich einmal nach dem ersten umzuschauen.

Vielleicht ist's ein wenig „Senff nach Tische", lieber Herr Senff, wenn ich Ihnen bei diesem Anlasse die hübsche Anekdote von Dr. Liszt mit Ritter von Kontski aus dem Jahre 1852 in Weimar zurückrufe, die einer Aufwärmung nicht unwerth erscheint.

In seiner prächtigsten spanischen Uniform à la Marfori präsentirt sich der hofconcertsüchtige polnische Märtyrer beim Großherzoglichen Hofcapellmeister und überreicht ihm als Gastgeschenk feierlich das erste Exemplar seines neuesten Geisteskinds instructiven Geschlechtes, betitelt: L'indispensable du pianiste. „Lieber Freund, wenn Sie wieder Humbug machen wollen, so machen Sie ihn wenigstens etwas weniger Rococo. Sehen Sie, ich für meine Person, der ich doch auch nicht so ganz unerfahren bin, ich kenne nur ein wirkliches indispensable du pianiste, nämlich — ein Paar anständige Beinkleider."

Gegengezeichnet

Hans von Bülow.

II.

Sydenham.

27. Oct. bis 4. Nov. 1877.

(Besorgniß vor der Seeschlange in ihrer neuesten Maske als Clavierconcert. — Angenehme Enttäuschung. — Yanke doodle an der Spree. — Clavierspiel in hellen Beinkleidern. — Zweifelhafter Gewinn der spanisch-rheinischen Allianz für Spanien. — Die Congregatio Indicis auf dem Königsplatze in Berlin. — Gemüthsverderbniß durch die zehnte Symphonie. — Der umgekehrte Paulus oder Bekehrung eines vergangenen Zukunftsmusikers zum „Judenthume".)

Wie Sie mir zu signalisiren die Güte gehabt haben, geehrtester Herr, fällt es Ihnen nicht zu schwer, Sich und Ihre Leser

an meinem exotischen Capellmeister-Urlaubsstyl abzuhärten, und somit lade ich Sie ein, mir heute in den Krystallpalast zu folgen, in welchem die Wintersaison des Londoner Musiklebens ihre ersten und während des Octobermonats einzig registrirungswerthen Blüthen treibt. Das Orchester der Krystallpalastconcerte ist bekanntlich quantitativ wie qualitativ das vornehmste in ganz England; ihm zunächst steht die von Herrn Charles Hallé[1] (dessen Leistungen als Dirigent ich in der angenehmen Lage bin, ebenso hoch anschlagen zu können als seine clavierspielerischen) geschaffene Capelle in Manchester; den dritten Platz hofft Ihr Correspondent dem Orchester in Glasgow (incl. Edinburgh, Dundee, u. s. w.) allmälig zu erobern. Herrn Hallé's Capellmeisterei wird zur Zeit außerhalb Manchester's in demselben Grade unterschätzt, als die des Herrn August Manns im Krystallpalast überschätzt zu werden pflegt. Es ist wahrhaftig keine Kunst, mit einer Elite-Corporation, die man ständig, theilweise beinahe täglich, unter dem Tactstocke hat, mit der man so viele Proben abhalten kann, als Einem nöthig erscheint, relative Musteraufführungen wenigstens von classischen Werken hervorzubringen. Auch ist bekanntlich im Reiche der Blinden Polyphem ein König; die Engländer geben es selbst ganz freimüthig zu, daß ihre eingebornen „Conductors" mit den „Omnibus-Conductors" die Verwandtschaft aufzeigen: „to be always behind" — das Wortspiel ist nicht wohl übersetzbar. Ich bin jedoch überzeugt, daß die Herren Dirigenten der New, wie sogar der Old Philharmonic Society mit Herrn Manns dreist concurriren könnten, wenn sie über die erforderliche Proben-zahl und -zeit disponiren dürften. Aber in der high season, im Sommer, wenn die genannten Gesellschaften arbeiten, gilt Berlioz' geflügeltes Wort „à Londres les musiciens n'ont pas le temps de

[1] Geb. 11. April 1819 in Westphalen, gest. den 25. Okt. 1895 zu Manchester. Erwähnt in H. Heines „Musikalische Saison von 1844 (Französische Zustände": „Wir können nicht Alle große Propheten sein, und es muß auch kleine Propheten geben, wovon 12 auf ein Dutzend gehen. Als den Größten unter den Kleinen nennen wir hier Th. Döhler [u. s. w.]. Nach Döhler verdient Hallé unter den kleinen Propheten eine besondere Erwähnung; er ist ein Habakuk von eben so bescheidenem wie wahrem Verdienst" [u. s. w.].

faire de la musique" heute noch gerade so wie vor einem Viertel-jahrhundert. Muß es so bleiben?

Das vierte große Krystallpalastconcert wurde mit Rossini's Ouvertüre zur „Belagerung von Korinth" eröffnet. Ich habe gegen dieses Genre von Sommermusik an und für sich gar kein prüdes Vorurtheil, namentlich dann nicht, wenn es mit der erforderlichen Kurzweiligkeit executirt wird. Trotzdem jedoch Herr Manns die Gymnastik des vor-elektrischen Telegraphen uns ohne denkbares Motiv hierbei zu versinnbildlichen beflissen war, brachte er seine Truppe nicht über das Elephantenpolkazeitmaß hinaus, und da mir außerdem das Concert-Menü als Dessert Schumann's Manfred-Ouvertüre in Aussicht stellte, vermochte ich mich über die räthsel-hafte Entrée nicht eher zu beruhigen, bis mir der geistvolle Secretär der Society, Herr George Grove (der Verfasser der wahrhaft mustergültigen analytischen Programme), endlich den Auf-schluß gab, daß die mit dem letzten Bahnzuge eintreffenden Nach-zügler im Saale eine so große Unruhe zu erregen pflegten, daß man zur Eröffnung des Concertes nicht wohl ein Musikstück ersten Ranges verwenden dürfe. Dagegen ist nun allerdings nichts Stich-haltiges vorzubringen.

Die zweite Nummer war eine neueste Novität: Herrn Xaver Scharwenka's Bmoll-Clavierconcert, gespielt von Herrn Eduard Dannreuther.

Ich hatte in jüngster Zeit das Malheur, von diversen theils gestochenen, theils stichsüchtigen Clavierconcerten heimgesucht zu werden, deren mastodontisches Volumen mir das demüthigende Be-wußtsein insinuirte, nicht mehr auf der Höhe der „Neuzeit" zu stehen, und zur Erholung mich nach Mendelssohn's und Moscheles' Gmoll-Opera wieder greifen machte. Herrn Scharwenka's Bmoll-Concert rechnete ich etwas voreilig zu jenen monstra; auch hatte mich eine flüchtige Lectüre des zweiclavierigen Arrangements etwas stutzig gemacht, wegen der unverkennbaren Anleihen, die der Pole beim Russen (nämlich bei Tschaikowsky's mir gewidmetem Op. 23 dito in Bmoll) zu machen beliebt hat. Endlich hatten mich die etwas allzustark „amerikanischen" Reclamen Berliner Blätter mit unfreundlichem Mißtrauen erfüllt. Dieselben hatten mich nämlich

vergangenen Sommer mit dem Fortissimo-Tusch erschüttert, Herr Abbé Dr. Franz Liszt sei expreß von Weimar nach Berlin gereist, um daselbst in jenem hocharistokratischen Hotel [Gräfin Schleinitz], wo man den Thee nicht mit Sandwiches, sondern mit Patronatsscheinen servirt (welche zu „belegen" natürlich den Gästen obliegt), eine zweibechsteinige Xaver-Feier zu veranstalten. Um so erquicklicher war meine Ueberraschung über das durchweg liebenswürdige, oft interessante und originelle, durch natürlichen Fluß und beinahe absichtslos gewandte Form ausgezeichnete Tonwerk, das mit einem Chopin'schen den Vorzug ächter Claviergemäßheit theilt, vor ihm jedoch den einer vortrefflichen Orchestration voraus hat, einen Vorzug, den Chopin's Emoll- erst durch Tausig, sein Fmoll-Concert erst durch Klindworth empfangen haben.

Der Componist darf auf den hiesigen Erfolg seines Opus bei Publikum und Kritikern stolz sein, er darf sich aber auch beim Interpreten für die vorzügliche Wiedergabe des Principalparts bedanken. Herr Dannreuther spielte ihn feurig, hell und klar, wie die Beinkleider, welche der Pianist in englischen Morgen- oder Nachmittagsconcerten (Gehrock und farbige Cravatte vollenden die Unfeierlichkeit) zu tragen hat, wenn er sich nicht lächerlich machen will, was er übrigens auch durch Anlegen irgend eines die légion d'honneur von Weitem vorspiegelnden Ordensbändchens erreichen kann. Mein geschätzter College gestatte mir bei diesem Anlaß den herzlichsten Glückwunsch zu seiner Rückkehr zu seinem eigentlichen Berufe, dem des denkenden Virtuosen und des virtuosen Musikschriftstellers. Die Tactstockpfuscherei und der Wagnerverein-Concerthumbug haben sich hinlänglich an seiner Carrière gerächt. Wohl wissen wir, daß er zur Mitschuld an dem letzten beklagenswerthen großen „four" (finanziell war es eben doch ein solcher, und eine Versündigung an dem großen Meister obendrein, der Zeit und Gesundheit vergebens geopfert hat, um das Bayreuther Deficit decken zu helfen) nur durch Herrn Professor Wilhelmj hineingeritten worden ist;[1] immerhin . . . brechen wir lieber ab, geehrter Herr

[1] Vergl. Briefe v. 5. Nov. 1873 u. 25. Jan. 1874 Bd. V, S. 113, 132—133. Über Ullman (nächste Seite) S. 278—280.

Senff, breiten wir über das Vergangene „den Kotzen der Vergessenheit", wie Nestroy zu sagen pflegte. Ich möchte nicht gern etwaige Bestellungen auf „Rauenthaler Auslese" Ihrerseits — vielleicht gerade zur Weihnachtszeit — gefährden. Sollten Sie aber über das beregte Capitel Näheres zu erfahren wünschen, so steht Ihnen ein Privatbrief unseres gemeinschaftlichen witzigen Freundes, des Herrn B. Ullman, eine Epistel, die an Gründlichkeit und Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt, leihweise gern zu Diensten.

Ich hätte noch einer recht erträglichen Execution der Mozart'schen „Haffner-Symphonie", der Ddur mit Menuett, zu erwähnen, welche die pièce de résistance im Concerte des 27. Oct. bildete. Dieselbe würde eine höhere Lobnüance verdienen, wenn sie nicht wiederum von dem krassen Irrthum der Fabrikdirigenten aller Orten Zeugniß abgelegt hätte, zu vermeinen: daß alle dynamischen Schattirungen, ohne Rücksicht auf die den einzelnen Instrumenten zuertheilten Rollen, stets und überall gemeinsam auszuführen seien. Dieser veralteten, schlechten Traditon demokratischer Homophonie sollte doch nun endlich einmal der Hals gebrochen werden dürfen! Es bleiben ja noch genug andere Zöpfe übrig!

Im nächstfolgenden fünften Concerte, 3. Nov. — das der Feier des dreißigjährigen Todestags Felix Mendelssohn's geweiht und mit der Lobgesang-Symphonie, der Ouvertüre und einer Arie aus Paulus ausgestattet war — beendete Señor Pablo de Sarasate sein nur allzukurzes Gastspiel. Leider spielte er diesmal nicht das Mendelssohn'sche Violinconcert, da er's vierzehn Tage früher im selben Raume zu Gehör gebracht, sondern unter des Componisten Leitung das zweite ihm gewidmete Violin-Concert von Herrn Max Bruch, mit dessen erstem Concerte er am 13. Oct. hier debütirt hatte. Der sachlichen Wahrheit die Ehre zu geben, constatire ich zunächst den enthusiastischen Applaus, mit dem der Spanier überschüttet wurde, und die Mittheilnahme des Rheinländers an seinen häufigen Hervorrufen. Nunmehr lassen Sie mich aber auch bekennen, daß ich das welkgeborene neue Opus des Lieblingsschülers des Herrn Dr. Hiller in keiner Weise der Einrahmung durch die unverwelklichen Schönheiten der Mendels-

sohn'schen Muse würdig befinden konnte. Plumpe Instrumentation, schlottrige Form, äußerste Dürftigkeit und Frostigkeit der Grundgedanken — guter Geigensatz dagegen und geschickte Mache. In allem Technischen darf man Herrn Bruch als sozusagen einen reüssirten Hiller betrachten, der, wie er in Deutschland reüssirt hat, wohl auch in England eine Zeit lang reüssiren mag. Aber von Eduard Lalo's prachtvoller, in jeder Hinsicht genialer Symphonie espagnole zu geschweigen, die Herrn Sarasate's Zaubergeige denn doch noch in ein helleres Licht stellt — mit Rubinstein's und Raff's Violinconcerten z. B. vermag sich die Novität in Rede auf keine Weise zu messen. Das wird, fürchte ich, Herr Professor Joachim mir nicht zugeben wollen und mich eines corrupten Geschmackes zeihen, der für das Echte und Rechte den echten und rechten Sinn verloren, wenn er ihn je gehabt haben sollte. Darf ich mich gegen diese Anklage prophylaktisch vertheidigen? Erst seit meiner Kenntniß der zehnten Symphonie, alias der ersten Sinfonie von Johannes Brahms, also erst seit sechs Wochen bin ich so unzugänglich und hart gegen Bruch-Stücke und dergleichen geworden. Ich nenne sie die zehnte, nicht, als ob sie nach der „neunten" zu rangiren wäre; ich würde sie eher zwischen die zweite und die Eroica stellen, ähnlich wie ich behaupte, daß unter der ersten (Cdur) nicht die von Beethoven, sondern die von Mozart componirte, unter dem Namen Jupiter bekannte, zu verstehen sei. Wenn ich weiter bekenne, daß trotz meiner theilweisen Bewunderung für die Schubert'sche, für einzelne Sätze der Schumann'schen (II, 3 und III, 1, 4 u. s. w.) unter den nachbeethovenschen Symphonien als abgeschlossenes Kunstwerk Mendelssohn's schottische Symphonie (Nr. 3 Amoll) für mich den ersten Rang einnimmt, so dürfte auf diesem uns gemeinsamen Boden vielleicht Herr Professor Joachim weniger abgeneigt sein, mir zuzugeben, das die Herren Brahms und Bruch nicht viel mehr mit einander zu theilen haben, als ihre Anfangslettern, abgesehen von einer vielleicht gleich guten musikalischen Erziehung.

„Schlagt ihn todt den Hund: er ist ein Enthusiast!" — ist eine Variante auf den Goethe'schen Vers vom Recensenten, welche man beinahe ebenso häufig zu hören bekommen kann als die Ori-

ginalversion. Ich muß mich daher bedenken, von Señor Sarasate's berückendem Violin-Sprechen zu singen, da ich riskiren würde, bei denjenigen in Verruf zu treten, welche mit dem ebenso unausbleiblichen als natürlich unwidersprechlichen Argumente bei der Hand sind: aber mit einem Joachim ist er doch nicht zu vergleichen! Gewiß nicht. Eben darum überlassen wir das Vergleichenwollen allen denjenigen urtheilslosen Gehirn-Eunuchen, welchen das Geschäft eines Kritikers gleich bedeutend ist mit dem eines vereideten Taxators. Allah il Allah! Joachim spielt wie ein Gott — aber Sarasate spielt wie ein Engel, wie ein Erzengel. Darf ich nun in mein Album nicht neben der Photographie Jehovah's die von Gabriel und Michael einreihen? Verletze ich meinen Cultus für Emma Albani, den lichtvollsten Gesangsstern der Gegenwart, wenn ich gelegentlich auch eine hannöversche Primadonna applaudire? Nichts ist ja in Kunstsachen unleidlicher als Intoleranz. Würde doch diese weder neue, noch kühne, noch originelle Maxime ein wenig mehr an der Berliner Hochschule, z. B. bezüglich litera L, beherzigt! Fürchten Sie nichts, lieber Herr Senff: schon wegen meiner kurzen Statur verzichte ich darauf, einen Dr. Langhans II. spielen zu wollen. Gegenüber einem Joachim statuire ich ferner nur eine „dynastische" Opposition. Aber der Leiter der Clavierabtheilung, Herr Professor Rudorff — gehört vor mein Forum. Ich bestreite durchaus nicht, daß er der gewiegteste, gediegenste Interpret von Beethoven's Geistertrio sein mag, und meinetwegen als Lehrer ein Praxis-gewordener Chrysander (Herr Julius Schäffer ist doch nicht auf die Signale abonnirt?) — das berechtigt ihn jedoch noch nicht zu der — Unglaublichkeit, den Schülern des Institutes zu ihrem empfindlichsten Schaden nicht blos das Studium, sondern sogar die Kenntnißnahme von Franz Liszt's Clavierwerken zu untersagen. Der Herr Director möge mir doch gütigst ein Stück von Herrn Rudorff nachweisen, das so gute specifische Musik enthielte, wie beispielsweise nur Nr. 3 (Pastorale-F dur) aus des Großmeisters zwölf Etüden! Und wenn nun gar Herrn Prof. Rudorff's unreife, wiewohl nicht unbärtige Adjutanten von ihrem Besuche in Hannover, wo sie das unverdiente Glück gehabt, Liszt spielen zu

hören, nichts weiter zu berichten haben, als daß „Liszt's Technik eine mangelhafte geworden sei", so ist dergleichen nur darum nicht hochkomisch, weil es tiefjämmerlich ist! Dixi et — perdidi — animam meam!

Nicht um den ungenannten jungen Herren Respect und Pietät durch Beispiel zu predigen, sondern um dem Bedürfnisse nach endlicher Dissonanzenauflösung, geduldigster Herr Redacteur, Genüge zu leisten, kehre ich in den Krystallpalast zurück. Die erhebende Aufführung von Mendelssohn's Cantate verdiente in der That einen „Lobgesang" für alle Instrumentalisten und Vocalisten, mit Einschluß des diesmal beinahe auf der Höhe stehenden Leiters der imposanten Masse, des Herrn Capellmeisters Manns.

Seit den mir unvergeßlichen Musteraufführungen, welche Prof. Julius Stern mit seinem Vereine von ähnlichen Chorwerken in den Jahren meiner Berliner Knechtschaft veranstaltete, habe ich einen annähernd reinen, ungetrübten, Sinne und Geist gleich harmonisch rührenden Eindruck nicht in meinem Gedenkbuche zu verzeichnen gehabt. Es war eine weihevolle „Evocation" jenes nur von unzeitig schumannisirenden Conservatoristen heute zu mißkennenden Meisters, den Herr Richard Wagner (im Gespräche wenigstens) als „das größte specifische Musikergenie" zu bezeichnen pflegte (sic!), „das der Welt seit Mozart erschienen sei". Zugegeben, daß auch dieses Genie im Laufe seiner Entwickelung zum Range eines Talentes herabgestiegen sei — im „Lobgesang" finden sich neben manchem Verblaßten, Inspirationsbaaren doch hinlänglich viele Partien, denen der Stempel des Genius unverwischbar aufgeprägt ist. Wie unwiderstehlich strömend und fortreißend der erste Satz der Symphonie, wie „warm bis an's Herz hinan"! Wie gewaltig der erste Chor, wie dramatisch die Frage des Tenorsolo's „Hüter, ist die Nacht bald hin?" und deren Bejahung, erst durch das ätherische Flüstern des Sopransolo's, und dann durch den zum Jubel anschwellenden Chor! Genug — das wissen Sie in Leipzig Alles ja viel besser als ich. Dagegen glauben Sie wiederum nicht an Stabreime wie ich, der ich vermeine, daß Mozart, Mendelssohn und Meyerbeer, daß Bach, Beethoven und Brahms nicht ohne Verstand des Zufalls mit einander alliteriren.

Mögen unter der Flagge dieses meines Glaubensbekenntnisses diejenigen Detail-Ketzereien unbehindert passiren, welche die rücksichtslose Aufrichtigkeit Ihres fliegenden Mitarbeiters Ihnen nicht ersparen konnte. Auf Wiedersehen vielleicht in Glasgow, lieber Herr Senff!

III.

Glasgow.

11. November [1877.]

(Der „fliegende Holländer" des 19. Jahrhunderts. — Sordinen genießbarer als Sardinen. — Ein ehemaliger dänischer Bratschist. — Statistische Nüance zwischen Glasgow und Sondershausen. — Badenovellette. — Harmonisches Wölfegeheul. — Beitrag zur Naturgeschichte des berühmten Maëstro „Unser". — Ostende und Calais nicht die Herkulessäulen musikalischer Composition. — Auge um Auge, Zahn um Zahn. — Standrechtliches Divertissement.)

Unsere harmlosen Plaudereien, geehrter Herr Senff, nahen sich mit meinen Ferientagen ihrem Ende. Die Zeit eilt so schnell von dannen wie der Expreßzug, welcher von London nach den Hauptstädten Schottlands — Glasgow und Edinburgh — buchstäblich fliegt. Diese Scotch Mail, welche die respectable Distanz von 402 englischen Meilen innerhalb 10 Stunden und 5 Minuten zurücklegt, wird deßhalb auch gewöhnlich the Flying Dutchman genannt, woraus sich die besondere Popularität der gleichnamigen Wagner'schen Oper im Inselreiche zum Theil erklären ließe. Ja, dieses unabänderliche Ultimo stimmt mich beinahe so melancholisch, als ob ich der Geschäftswelt angehörte, und kann nun möglicherweise zur Folge haben, daß ich in meiner letzten Epistel die kleine Terz häufiger als die große verwenden und meiner Feder hie und da Sordinen auferlegen werde. Es ist ein eigen Ding mit diesen „Dämpfern"; erneuern wir nicht täglich die Wahrnehmung, wie, Dank dem unwiderstehlichen sinnlichen Reize, den sie auf die Menge ausüben, das allerfadeste Musikstück, der miserabelste Solo-Kniegeiger nicht blos unausgezischt, sondern trotz eines Pianissimoschlusses sogar stürmisch applaudirt vom Schlachtfelde heimkehren

können? Hiergegen wird vielleicht jener sonderbare Berliner Purist mit seinem: „schöne Musik klingt unter allen Umständen schön" opponiren wollen. Gut — versuche er es einmal, statt der Sordinen Sardinen auf die Bogenwerkzeuge zu legen, und warte er das Resultat ab! Sie sehen, lieber Herr Senff, Galgenhumor gesellt sich zur Galgenfrist!

Es ist ein Sonntag heute. Daß ein englischer, geschweige erst ein schottischer Sonntag durch den Anfangschor des dritten Actes der „Hugenotten" zu charakterisiren wäre, das glaubt nun kein Kind auf dem Continente mehr. Dennoch übertreibt sich der Fremde, wenn er kein professioneller Lungerer ist, die Schrecken dieses siebenten Tages in ungebührlicher Weise. Kennen Sie die alte, leider vergessene Broschüre des radicalen Atheisten Proudhon über die Nothwendigkeit der Sabbathfeier? Er gelangt zu Conclusionen, die die sel. Herren Cultusminister von Westphalen und von Mühler mit Wonne contrasignirt haben würden und an deren Bekämpfung durch Gründe, falls nicht so „wohlfeil wie Brombeeren", der zungenfertigste Fortschrittler erlahmen dürfte. Was bedeutet das Opfer, mein Clavier 24 Stunden lang unter Schloß und Riegel zu halten, im Vergleich zu der Himmelswohlthat einer ebenso langen Gehirns-Unabhängigkeit? 52, sage zweiundfünfzig Tage im Jahre bin ich hier assecurirt gegen die Nervenvergiftung durch die Clavierseuche im Hause und die Leierkastenpest auf der Straße. Ich vermag meine Gedanken zu sammeln, meine Correspondenz zu ordnen, ich vermag mich der Erbauungslectüre von den uns so selten aus Zeitmangel zugänglichen „heiligen Partituren", den hohen Messen eines Bach, Cherubini, Beethoven, den Requiems eines Berlioz und Brahms ungestört hinzugeben, nicht wie in Deutschand in steter Todesfurcht vor der Erschütterung durch die Hausklingel, die müßiges Bettelvolk von verschämten und unverschämten Pianisten und Componisten meldet, welche man empfängt — um sie für den nächsten Sonntag loszusein. Verhängnißvoller Irrthum! Sie werden kirre und dann erst recht chronisch! Da kommt also Herr — Knolle, gewöhnlich mit einer großen Rolle, und ersucht gehorsamst 1) um Empfehlung an diverse Abonnementsconcertcomitées, 2) um gefällige Durchsicht des mitgebrachten Manu-

scripts. Nachdem man die Barmherzigkeit geübt, die Zukunftsmaculatur von den gröbsten grammatikalischen und orthographischen Schnitzern zu lausen, und so leichtsinnig gewesen ist, einige starke Tadel-Pillen durch ein paar landläufige Höflichkeiten zu versüßen, nimmt der Betreffende statt des kleinen Fingers die ganze Hand und verlangt 3) Aufnahme des Opus oder Opusculum in die eigenen Concertprogramme, 4) eine Lobpreisung für die gelesenste Musikzeitung, 5) Verfeindung mit einem früher befreundeten Verleger durch die natürlich im Ukasstyl zu haltende Zumuthung, Herrn Knolle's Evomitionen rasch zu stechen, glänzend auszustatten und freigebigst zu honoriren. Der Dank für diese kleinen Mühen wird späterhin in der Dedication an den Commissionär erfolgen. Tasso wird uns zum Herzog von Ferrara machen. Hm! Davon haben die Herren Knolle und Co. keine Ahnung, daß die armen „Celebritäten", je älter sie werden — falls sie nicht das Kindisch-werden damit zu verbinden wünschen — um so haushälterischer mit ihrer Zeit umgehen müssen, daß sie es vorziehen dürfen, ihre Mußestunden in der musikalischen Kirche, statt in der musikalischen Kneipe zu verbringen, und sich lieber mit den Großen, die immer Neues zu sagen haben, wenn man ihnen recht zuhört, als mit den Kleinen unterhalten, welche Einem oft Reue über den erwählten Beruf, Scham über die schlechte Mitbrüderschaft, in die man gerathen ist, beibringen können. Da fällt mir eben die vielleicht nicht allzubekannte Begegnung eines sel. Kopenhagener Capellmeisters mit seinem Untergebenen ein, die ich zur Nutzanwendung einschalten will. Meister Niels W. Gade spielte im Anfange seiner Laufbahn unter Capellmeister Gläser's Tactstock die Bratsche. In dienstlichen Angelegenheiten hatte er eines Tages seinen Chef aufzusuchen, und während der Zeit zwischen Anmeldung und Vorlassung musterte er im Salon den eleganten kleinen Schrank, welcher sämmtliche Werke des Autors von „Adlers Horst" in prachtvollen Einbänden aufgereiht dem Auge des Beschauers zur Bewunderung darbot. Unversehens trat der Chef ein: „Aha, Sie besehen sich meine Partituren und staunen, wie viel ich der Welt geliefert. Na, Sie dürfen Sich das Alles auch einmal von innen genauer ansehen. Sie sind ein gewissenhafter, strebsamer junger

Mann, den unser Einer schon aufmuntern darf. Ich weiß, Sie werden die schönen Einbände schonen, und deßhalb stelle ich Ihnen gern ein Werk nach dem andern zur Förderung Ihrer Studien zur Verfügung." — „Gar zu freundlich, Herr Hofcapellmeister" — erwiderte bescheiden lächelnd Gade — „ich werde späterhin so frei sein, von Ihrem gütigen Anerbieten Gebrauch zu machen. Für jetzt bin ich noch gar zu sehr vertieft in das Studium von Johann Sebastian Bach's Passionsmusik, das ich gern zuerst erledigen möchte, da meine musikalische Bildung noch auf zu schwachen Füßen steht, um verschiedene Meister zu gleicher Zeit verstehen und würdigen lernen zu können. Aber später, später . . ." — Sonderbar, dieses „später" ist nie eingetreten — der Bratschist Gade ist der Tondichter Gade geworden ohne Gläser's Hülfe.

Doch Kopenhagen ist nicht Glasgow, wie Glasgow nicht — Sondershausen ist. Denken Sie sich, lieber Herr Senff, es gibt in Deutschland Menschen-Käuze, die hierüber im Dunkeln sind und vermeinen, Glasgow könne, weil es keine ständige Capelle und nur eine zweimonatliche Concertsaison habe, statistisch auf kaum einer höheren Stufe als Sondershausen stehen. So z. E. der Herr Musikdirector — Springinsfeld — aus Frankfurt a. M., der mich vergangenen Juli in Bad Kreuznach mit seinem Besuche beehrte und große Augen machte, als ich bedauerte, nicht den Gegenbeweis antreten zu können, daß die Hauptstadt Schottlands seit Geraumem nicht schon die Einwohnerzahl von einer halben Million überschritten habe. Es hat dem Herrn „Springinsfeld" Mühe genug gekostet, diese Information zu empfangen: er ist absolut nicht — auf seine Reisekosten gekommen. Mein trefflicher Wirth in Kreuznach hatte in strikter Observanz der ärztlichen Weisung, mich vor allen Taschendieben meiner Nervenruhe, vor allen Attentätern auf meine gute Patientenlaune sorgfältig zu hüten, genannten Eindringling während eines halben Tages an alle diejenigen Plätze geschickt, wo ich vor seiner Begegnung sicher war. Aber der moderne Wille hat dem alten Glauben das Kunststück der Bergeversetzung abgelernt und — Niemand kann eben seinem Schicksale entgehen. So fiel ich denn Nachmittags unversehens dem Sucher in die Hände, der „in einer hochwichtigen Angelegenheit" mit mir

„nothwendig verhandeln zu müssen" erklärte. Da er ein für einen abgedankten Republikaner und Particularisten ziemlich reichsfreundliches Deutsch sprach — nur ein Weltreisender von Beruf würde die Beimischung des Localaccentes der Eingeborenen von Sumatra herausgehört haben —, da ich ferner nun nicht anders konnte, so lieh ich ihm beide Ohren unter der Bedingung, es gnädigst kurz zu machen. „Ich habe in den Zeitungen gelesen, Sie hätten eine Capellmeisterstellung in Glasgow angeboten erhalten. Ich kann mir unmöglich denken, daß Sie dieselbe acceptiren werden, Sie, bei Ihrer schlechten Gesundheit an einem so entlegenen Orte!" (Allerdings, vom Redactionsbüreau der Didaskalia schon eine Anzahl Katzensprünge entfernt.) „Da komme ich nun, Sie zu ersuchen, mich an Ihrer Statt dahin zu recommandiren. Sie kennen meine Leistungsfähigkeit zwar nicht, allein grade darum sind Sie nicht berechtigt, derselben zu mißtrauen. Ich würde sicherlich bestrebt sein, Ihrer Empfehlung alle Ehre zu machen, und auch, falls Sie unterdessen etwas Neues componiren sollten, mich gern hierfür verwenden. Es liegt mir weit weniger am Honorare für meine Opfer von Zeit und Mühe als daran, meine künstlerische Persönkeit in weiteren Kreisen bekannt zu machen." Ich glaube, dem Manne könnte jetzt geholfen werden. ∴

Ob er wohl in seiner Residenz jemals zum Maëstro „Unser" avanciren wird? Was meinen Sie? „Ja, wer ist denn M. U.?" — „Wie, den kennen Sie nicht? Dem können Sie ja überall begegnen, auf jeder Station beinahe, welche das Eisenbahncursbuch nachweist, oder auch das Musikhändlerverzeichniß. Er ist in unendlich vielen Exemplaren, hauptsächlich in Deutschland und Italien, verbreitet. Aber diese Vielheit ist nur ein Trugbild, eine Wirkung des Schleiers der Maja, eine — Vorstellung, mit Schopenhauer zu reden. Maëstro „Unser" ist an sich Ein und Dasselbe Wesen, nur vermöge des principium individuationis in vielfältigen, entstehenden und vergehenden und wieder neu erstehenden Erscheinungsformen auftretend.

Sie sind des metaphysischen Jargons satt — ich auch. Reden wir deutsch, nennen wir M. U. die „musikalische Localgröße" schlechtweg.

Wir können hauptsächlich zwei Species des M. U. unterscheiden, nach einem nur scheinbar sehr äußerlichen Merkmale: er ist entweder ledig oder verheirathet und im ersteren Falle weit ungefährlicher. Dann bringt er nämlich seine freien Abende in der Kneipe zu und kannegießert mit seinen Bewunderern. Stopft er sich aber mit Hülfe der Hausfrau die Pfeife, so zieht er einen Schlafrock an und — — — componirt. Das thut der Ledige zwar auch zuweilen, aber nur acut: denn er lebt genialischer, deßhalb schneller; auch ergibt er sich vor der Zeit dem Trunke, wenn nicht die für seine lyrischen Bedürfnisse sorgende Choristin (falls er theatercapellmeistert) oder Gattin eines Geschäftsreisenden (falls er nur einen Gesangverein leitet) ihn genügend unter dem illegitimen Pantoffel hält.

Ist er nicht mehr ledig, so hat er weiser Weise seine Lebensgefährtin aus den Honoratioren seiner Residenz erwählt, sich dieselbe als Backfisch auf dem nicht ungewöhnlichen Wege des Clavier- oder Gesangunterrichts erobert. Wenn möglich, ist die Schwiegermutter aus einer adeligen Familie und hat recht vielverzweigte Verbindungen. Ein jüngerer Schwager ist Referendar und versorgt das national-liberale Hauptblatt mit Concert- und Theaterkritiken, liefert zuweilen Liedertexte und in Schaltjahren ein Opernlibretto umsonst. Maëstro Unser fängt nun an zu blühen und reiche Früchte zu tragen. Er wetteifert an Productivität mit seiner manchmal besseren, selten schöneren Ehehälfte. Mit jedem scrophulösen Baby erblicken gleichzeitig das Licht der Welt eine respectable Anzahl respectabler Trios, Quartette, Liederhefte, Sonaten, Cantaten, Symphonien, Suiten — zuweilen sogar ein Oratorium oder eine Oper. In dieser versucht er die alte mit der neuen Richtung zu „vermitteln", zeigt seinen Mitbürgern den richtigen Weg, wie man ein Richard Wagner ohne Extravaganzen werden könne. Die Oper wird zuweilen aufgeführt, zuweilen sogar gedruckt. Der Schwerpunkt seines verdienstvollen Wirkens bleibt aber der, „durch tüchtige Dämme sein Gebiet vor der Ueberfluthung durch falsche Richtungen zu schützen". Vortrefflich — dämme er nur frisch drauf los. Allein hüte er sich vor Eroberungsgelüsten, vor ehr-

geizigen Annexionsplänen, lasse sich seine Phantasie durch von Verwandten und Logenbrüdern gezollte Anbetung nicht allzu sehr erhitzen, und störe bei Leibe nicht den gleichberechtigten Nachbar Maëstro Unser in B. auf dessen Gebiete. Ist es sonst letzterem zu verargen, wenn er die Grenzgensdarmen ersucht, Maëstro Unser in A. zu bedeuten, daß er sich begnügen sollte, lediglich dort zu componiren, zu dirigiren, zu intriguiren, wo er alljährlich das Gesuch um Herabminderung seiner Einkommensteuer zum cantus firmus seines Wunsches nach Gehaltszulage zu contrapunktiren pflegt?

Das Beiwort „Unser" besitzt zuweilen eine würdige Bedeutung, wenn es, statt auf eine locale, auf eine nationale Berühmtheit bezogen wird. Der gegenwärtige Nestor-Repräsentant der englischen Musik ist in Deutschland unverdientermaßen weit weniger bekannt als sein Vorgänger — (wiewohl Zeitgenosse) — als der 1875 verstorbene Freund und Schüler Mendelssohn's, Sir William Sterndale Bennett. Die Leser der Signale können aus Fétis oder Mendel die wissenswerthen biographischen Details über Georg Macfarren, wie den sehr reichhaltigen Katalog seiner Werke erfahren. Ich will mich hier mit den Daten begnügen, daß er Bennett's Nachfolger als Director der Royal Academy of Music in London wie als Musikdocent an der Universität Cambridge, daß er 1813 geboren, seit zehn Jahren gänzlich erblindet (weßhalb er alle seine neuen „Manuscripte" nur dictiren kann) und vor Allem ein Autor ist, den man auf dem Continente nicht mehr ignoriren darf — trotz seiner Fruchtbarkeit. Eine vielleicht weniger feine abgeschliffene Musikernatur als Bennett, aber mir persönlich sympathischer, weil gesünder, muskulöser, farbenreicher, sanguinischer. Da ist nichts Hysterisches, Molluskisches, Nebelhaftes; prägnanter Ausdruck, concise Form und ausgeprägte Individualität, nicht ohne Originalität sogar. Obwohl Engländer, möchte ich ihn im Gegensatze zu Bennett als einen Schotten bezeichnen. Arthur Sullivan mag mehr Elasticität besitzen; ein jüngeres Talent von Bedeutung, Henry Gadsby, mehr Frische — Georg Macfarren ist zur Zeit der princeps der brittischen Componisten und Musikgelehrten, wie Gevaërt das Haupt der belgischen Schule und Ver-

hulst der, freilich sehr „altkatholisch" colorirte, Papst der holländischen Tonkünstlerkirche.

Die Choral Union in Glasgow hat mit richtigem Tacte und Geschmacke Herrn Macfarren — nach der in England unerläßlichen kirchlichen Taufe durch Händel's Messias — um die Einweihung der neuen Concerthalle durch die erste Aufführung seiner großen dramatischen Cantate „The Lady of the Lake" (nach Walter Scott's Dichtung, die auch Rossini's Oper „La Donna del Lago" zu Grunde liegt) ersucht und für diese Gunst das ebenso wenig illiberale als übermäßige Honorar von hundert Guineen offerirt. Erst am dritten Abende, Freitag 16. Nov., wird Ihr Correspondent sein Amt mit einer Beethoven-Feier antreten. Doch über diese meine bevorstehende Wirksamkeit (außer den sechs „classischen", die auch in Edinburgh und kleineren Nachbarstädten theilweise zur Wiederholung gelangen werden, noch acht Popular-Concerte) geziemte es mir selbstverständlich ganz zu schweigen.[1] Durch Londoner Zeitungen — da die Presse der Hauptstadt bei den Einweihungsfeierlichkeiten hier vertreten sein wird — sowie durch etwaige Localcorrespondenten können Sie ebenso gut erfahren, daß unsere Concerthalle für 2800 Personen incl. Mitwirkender behaglichsten Platz hat, daß sie, was allerdings erst zu erproben, akustisch so glücklich ausgefallen scheint, daß ich glaube, die numerisch nicht eben imposante Zahl der Streichinstrumente: 18 Violinen, 6 Bratschen, 6 Violoncelle, 5 Bässe, werde völlig genügen. Es befinden sich nämlich unter diesen sämmtlich von London verschriebenen Künstlern weder Invaliden, noch Halb-, noch Viertelsinvaliden. Doch ich lege jetzt die Feder nieder. Nachdem ich so viel über Andere raisonnirt und mich lustig gemacht, ist es billig, daß mir von Anderen das Gleiche geschehe. Auf Wiedersehen in der sauren Gurkenzeit, lieber Herr Senff; — doch da „striken" ja die Signale. Nun, desto besser für unsere beiderseitigen Collegen — ja auch für Sie. Ich hätte sicher in meinen nächsten Brief etwas sehr Anzügliches für Sie eingeschmuggelt: den merkwürdigen Toast eines sonst franzosenfeindlichen Schriftstellers auf Napoleon I. Motiv: hat er

[1] Vergl. Briefe v. Nov. und Dez. 1877 Bd. V, S. 463—483.

doch einmal — wenn auch nur in Nürnberg — wenigstens einen Verleger füsilliren lassen! Einverstanden, Signor Senape?

Stets der Ihrige

Hans von Bülow.

Autokritisches von einer Reise in den Nebeln.[1]

[Signale für die Musikalische Welt". 36. Jahrgang, Nr. 66, 68, 69. 37. Jahrgang, Nr. 2 u. 3.]

1.

Birmingham 26. Nov. 1878.

÷ In der Nacht von Cheltenham hierher genebelt, im ungewohnten Besitze eines freien Vormittags, durch eine unerträglich beißende Naßkälte draußen an das Zimmer gefesselt, kann ich's versuchen, Ihrem Wunsche nach einem neuen Billet-doux zu willfahren. Aber diesmal habe ich leider keinen andern Mittheilungsstoff als mich selber, und die „Schönheit" der Reiserecension, die ich Ihnen aus diesem Stoffe herstellen kann, wird empfindlich leiden durch den Mangel jenes reizvollen Gürtels und Schleiers, welchen die schönste Recension in der Anonymität findet. ÷

Erinnern Sie sich eines Ausspruchs des erlauchten Gruftgenossen eines berühmten sächsischen Großherzogs? „Eigenlob riecht übel, sagt man; was aber fremder, ungerechter Tadel für einen Geruch habe, dafür hat das verehrliche Publikum keine Nase!" Indem ich mich Ihnen zu Liebe zu meinem eigenen Moritz Busch mache, verzichte ich dennoch gern auf jeden Mißbrauch der Autorität Goethe's zu Ungunsten Ihres Riechapparates. Natürlich nur der Originalität wegen werde ich keine Gelegenheit unbenutzt lassen, mir selber eins abzugeben.

Gestern vor acht Tagen traf ich „also" in London ein. Eine kalte Abreibung genügte, die Eindrücke zweier Reisenächte soweit zu

[1] Den 11. Dez. 1878 schrieb B. an seinen Freund E. Spitzweg: „Die Briefe in den Signalen sind ja für meine wirklichen Freunde bestimmt. Also lesen und lachen Sie — ich habe es ja darauf abgesehen".

neutralisiren, daß ich von $^1/_2$10 bis 1 Uhr eine Orchesterprobe dirigiren, von 2 bis 4 Uhr mit Signor Piatti und Madame Norman-Neruda für das Monday „Pop" am Abende unser Programm: Duo von Schubert Op. 70, Trio von Hans von Bronsart gehörig vorbereiten konnte. Ich debütirte mit Schumann's Franz Liszt gewidmeter Phantasie Op. 17, welche erst vor anderthalb Jahren von der Wittwe des verewigten Meisters in London eingeführt worden ist. Durch den überaus freundlichen Empfang des Publikums ermuthigt, spielte ich mein Pensum befriedigender, als ich es zu leisten gehofft, denn trotz aller Spielroutine kann ich mich beim ersten Stücke eines gewissen Herzklopfens, einer Furcht vor Aengstlichkeit so zu sagen, selten erwehren. Der Effect namentlich der beiden letzten Sätze war ein sehr überraschender. Allerdings gedachte ich früherer Zeiten, wo ich so leichtsinnig gewesen, dieses Werk vorzutragen, als dasselbe mich bemeisterte, meine Kräfte überstieg. Bronsart's Trio — am Schlusse des Concerts — hatte sich natürlich nicht der stürmischen Aufnahme zu erfreuen (das Scherzo allerdings doch), welche es im vergangenen Sommer in Erfurt seitens eines Parterres von verkannten Componisten gefunden; dennoch war die Anerkennung ungetheilt warm und die Presse (Times, Telegraph) hat sich nachträglich darüber nicht ungünstiger geäußert als Herr Louis Köhler neulich in den „Signalen". Freilich dürfte der Componist kaum jemals wieder solche „Streicher" finden wie Piatti, den Joachim des Cello's, und Neruda, die Clara Schumann der Geige. Wie schade, daß diese einzige Künstlerin sich gar nicht mehr außerhalb Englands hören läßt! Sie spielt wirklich himmlisch, stylvoll wie kein anderer Geiger, d. h. Mozart mozartisch, Schubert, Brahms, welchen Meister immer Sie wollen, jeden in seinem individuellen Geiste. Daß ihre Technik absolut perfect, ist bekannt, würde eigentlich auch nicht viel sagen in heutiger Zeit, da Herr Wilhelmj und Andere mehr das gleiche Lob beanspruchen dürfen. Allein Frau Neruda's Correctheit ist nicht blos eine Correctheit des Buchstabens, sondern des Geistes — etwas wie jene „politesse du coeur", über welche Fürst Bismarck sich nach Busch (II, 41) so treffend äußert, in ihrem Gegensatze zu der fischblütigen, dressurduftigen Formenhöflichkeit. Kurz — mit Frau Neruda zu-

sammen zu musiciren, halte ich für einen Genuß, der mich überall zur Verzichtleistung auf mein Honorar veranlassen könnte. Bitte, sagen Sie das aber nicht weiter, lieber Herr Senff!

Daß die beste Erholung und Auffrischung für einen leidlich regen Menschen in der Abwechslung seiner Thätigkeit besteht, wurde mir Tags darauf wiederum recht klar. Die zweite Orchesterprobe des Concertes der Musikakademie der Blinden, dessen Direction ich übernommen hatte, versprach eine gute Aufführung und hielt Wort. Wohlverstanden: das aus wirklich achtzig Musikern, den trefflichen Geiger Herrn Deichmann an der Spitze der Streicher, bestehende Orchester zählte nicht zu jenen glücklich-Unseligen, welche durch keinerlei optische Zerstreuung an akustischer Sammlung verhindert worden. Der, selbst blinde, Director genannter Anstalt in Upper Norwood, ein überaus geistvoller Organisator — hat er doch eine für den Tastsinn so unmittelbar zugängliche Notenschrift (wenn man diese Manipulation mit Stiften in besonders starkes Papier mit diesem Namen benennen darf) erfunden, daß seinen vorgerückteren Schülern das vom-Blatt-Singen ermöglicht ist — hatte zur Ausführung von Gade's lieblicher Frühlingsphantasie ein gemischtes Soloquartett gestellt, dem sich für die Chorpartie ein Doppelquartett noch zugesellte, welches seiner Aufgabe mit künstlerischer Vollendung gerecht wurde. — Herrn Hartvigson's glanzvolle Ausführung der Novität des Abends: Liszt's Danse macabre für Clavier und Orchester, Variationen über das alte Dies irae, wie es heute noch in allen französischen Kirchen gesungen wird, bedaure ich nicht unerwähnt lassen zu können, trotzdem es mich persönlich zu indirectem Selbstlobe nöthigt, da der dänische Pianist mir vor fünfzehn Jahren in Berlin die seltene Gelegenheit geliefert hat, an ihm einen Lehrerstolz zu — entwickeln. Herr Hartvigson gab technisch wie geistig eine Meisterleistung — er erinnerte mich wie Keiner sonst an Anton Rubinstein — die sich auch der stürmischsten Acclamation zu erfreuen hatte und dem ebenso genialen als „gefährlichen" Werke Liszt's einen Erfolg erkämpfte, den ich selbst in früheren Jahren zu erringen, z. B. in Haag und Hamburg, mich leider unmächtig gezeigt habe. Auf das Risico, mich wenigstens moralisch hierbei verherrlichen zu wollen, bekenne ich offen, daß ich stets eine große Freude empfinde,

wenn ein Anderer eine Sache, an der ich selbst gescheitert bin, in meinem Sinne später glücklich durchführt.[1]

Der lendemain, Mittwoch den 20. Nov., war der zweiten Wiederholung meines Experimentes mit den fünf letzten Sonaten Beethoven's gewidmet. Das Publikum verschluckte die Pillen ebenso gefügig wie Berlin am 23. October und Hamburg am 12. November. Meine Wenigkeit machte ihre Sache ungefähr ebenso „glatt" wie in Hamburg, da die Temperatur des Saales nichts Treibhäusliches hatte. Ich bin eben — keine Palme: nur einer solchen kann das „Athmen" in der Berliner Singakademie bei ausverkauftem Saale gelingen. Wenn dem Spieler beim Adagio der Schweiß in die Augen tropft und dann weiter bis zur Claviatur herab, daß die Tasten schlüpfrig werden, wenn der Mangel an Ozon gleich einer Damoklesklinge jeden Moment eine Ohnmacht androht — so muß er sich wenigstens allmälig an diese Hindernisse geistiger und leiblicher Selbstherrschaft acclimatisiren dürfen. In Berlin mißlang mir daher in der ersten, der leichtesten Sonate, Op. 101, Mancherlei so bewundernswerth, daß ich die Freude des Herrn Professor Rudorff und seiner Hochschüler darüber jetzt (wo mir's gelingt) nachträglich christlich brüderlichst zu theilen fähig bin.

2.

Indem ich nach dem Intermezzo des Luncheon und zweistündiger Fingerexercitien im Concertsaale die Feder wieder eintauche, will es mir erscheinen, als ob die Fortsetzung meines Concert-Tagebuchs

[1] Auf einer Konzerttournée im März 1865 war es, daß B. die Danse macabre erstmals vorgetragen hatte. Liszts Widmung dieses Stückes lautet: „Verehrungsvoll dankbar, Hans von Bülow, dem hochherzigen Progonen unserer Kunst". Ein Brief B.s an Hartvigson vom 6. Okt. 1867 enthält die Stelle: „Daß Sie den Todtentanz vorgenommen, ist sehr lobenswerth, daß er Ihnen aber so schwer zu bewältigen wird, kann ich bei Ihrer famosen Technik und Kraft nicht begreifen. Nun, für die ‚todten' Londoner ist dieser ‚Tanz' nicht geschrieben: vielleicht wäre aber die Phantasie über die Ruinen von Athen mit Orch. mit Effect in dortigen Concerten zu produciren. Setzen Sie den Namen des Componisten gar nicht auf den Zettel und machen Sie ihn erst bekannt, wenn das Stück gefallen hat. (Anstatt Liszt schreiben Sie auf's Programm: Benedict oder Maledict.)"

eigentlich weder für mich noch für Sie amüsant genug wäre, einer Lockung den Rücken zu wenden, welche in Gestalt meiner Reiselectüre, des Bismarck-Buchs von Busch, mir ein sehr eindringliches „bis“ zuraunt. Es ist ein köstliches Buch, dem ich seit acht Tagen die Conservirung meiner guten Laune verdanke! Die geniale Person unseres nationalen Heilandes wird uns in ihrer ächten Menschlichkeit darin so nahe geführt, ohne daß deren Ausbrüche jemals die dem Geisteshelden schuldige Ehrfurcht gefährden könnten, daß ich vermeine, nur Schmoller mit der Weltgeschichte, sei es nach rechts, sei es nach links, oder Hofschranzen und Solche, die es hätten werden sollen, wären berechtigt oder verpflichtet, über die dankenswerthe Indiscretion Ihres Landmanns die Nasen zu rümpfen. Doch wohin gerathe ich? Ich vergesse, daß die „Signale“ in der intellectuellen Hauptstadt Sachsens erscheinen — also schnell eine enharmonische Verwechslung. Es liegt neben Busch auch eine neue musikalische Acquisition der letzten Tage, die mir schon bei flüchtigem Durchblick entschiedenen Beifall aufgedrungen hat: Instrumentationslehre von Ebenezer Prout — Volksausgabe für zwei Schillinge, 142 Seiten enger und klarer Druck mit über 80 ganz fehlerlosen Notenbeispielen. Die Anordnung des Stoffes ist vorzüglich, die Ausführung, welche die Mitte hält zwischen Berlioz' monographischer und Gevaërt's didaktischer Haltung, scheint durchweg gründlich ohne Pedanterie und so antiexclusiv, als es sich nur wünschen läßt. In deutscher Sprache haben wir bis dato noch kein ähnliches praktisches Handbuch producirt.

Doch ich wollte ja nur Reclame für mich selber machen. Aber das Material ist monoton. In Newcastle, Glasgow, wie auch gestern in Cheltenham, spielte ich ziemlich dasselbe „gemischte“ Programm; in Edinburgh, der mir sympathischesten Stadt der Insel, wiederum „die fünf letzten“ — Sonaten Beethoven's nämlich. —

Meine „gemischten“ Programme dürften kein außergewöhnliches Interesse bei Ihren Lesern erregen, da meine Praxis bekannt ist, Novitäten von bleibendem Werthe wo immer einzuschmuggeln. Unter Novitäten verstehe ich auch die opera incognita verstorbener Componisten, wie Schumann und Chopin. Von Letzterem ist es mir überall geglückt, das vierte Scherzo, die vierte Ballade, das dritte

Impromptu, die weniger gespielten Notturni in Cmoll und Edur, kurz den männlichen, den ipsissimus Chopin, der überall in England erfreulich regen Wißbegierde der Zuhörer plausibel zu machen, und so gewährte mir auch das besagte Concert vor leeren Bänken Befriedigung. Ueberhaupt hat zu Zeiten eine spärliche Zuhörerschaft für mich etwas besonders Rührendes und Animirendes: die Anwesenden werden individueller, deßhalb werthvoller, der Concertgeber fühlt sich ihnen doppelt oder dreifach für ihr Erscheinen verpflichtet. Ich lege nun die Feder nieder, da ich heute Abend ein relativ neues Programm spiele, das sich einem nochmaligen Durchdenken empfiehlt. —

3.

London, 27. Nov. 1878.

Daß die längsten Eisenbahnfahrten bei weitem nicht die ermüdendsten, das habe ich soeben am Gegentheil erfahren. Nachts um 1 Uhr mußte ich Birmingham verlassen, von 2—3¼ auf Station Roughby verharren und erst gegen 6 Uhr kam ich bei einem so exquisit schlechten Wetter, daß man deren zwei daraus hätte machen können, sagt der Berliner — tempaccio scelleratissimo sagt der Florentiner — in meiner Wohnung an, die ich dermaßen ungeheizt vorfand, daß ich mich nach der Behaglichkeit des Coupés zurücksehnte. — Meine gute Laune und Nervenfrische stellten sich durch kaltes Wasser und heißen Thee allmählich wieder her und ich hatte allen Grund, mit dem Verlaufe meines Recital nicht unzufrieden zu sein. Publicus war zahlreicher erschienen und sehr freundlich. Meinen Succeß zu illustriren ist wohl nichts geeigneter als der am Schlusse im Künstlerzimmer mir von einem competenten Musiker feurig abgelegte feierliche Eid (war's nicht Herr Wilh. Ganz?), „ich sei unter allen lebenden Capellmeistern unbedingt der erste Clavierspieler, unter allen zeitgenössischen Pianisten unbestritten der beste Dirigent." Ehrgeiz, was verlangst Du mehr?

Beinahe mehr noch als dieser „persönliche Triumph" erfreute mich der einigen Novitäten gezollte Beifall. Nächst der Liszt gewidmeten Phantasie von Schumann, die nicht minder als am Abend meines ersten Auftretens einschlug, gefielen besonders einige Schumann

nicht gewidmete Liſztiana: Feux follets, die fünfte von den großen zwölf Etüden, die ich hier überhaupt zum erſten Male ſpielte, das ſo überaus anmuthig raffinirte Valse-Impromptu in Asdur und die achte ungariſche Rhapſodie. Bitte, geehrter Herr Redacteur, corrigiren Sie nicht achte in zweite, weil ſie nicht bei Ihnen erſchienen iſt, machen Sie es nicht wie der ſelige Heinrich Schleſinger in Berlin. Wurde nämlich in ſeiner Zeitſchrift „Echo" irgend eines Concertes gedacht, in welchem der Pianiſt ein Notturno von Chopin geſäuſelt, ſo durfte das ſchlechterdings kein anderes als das neunte oder zehnte geweſen ſein, d. h. eines der beiden von Op. 32, einer Schleſinger'ſchen Verlagsnummer. —

Sehr günſtige Aufnahme fand auch Rheinberger's contrapunktiſch wie claviertechniſch ſo intereſſante Toccata in Gmoll Op. 12, ein Scarlatti redivivus ſo zu ſagen, und in noch höherem Grade die Variationenfolge von Tſchaikowsky Op. 19, Nr. 6. Dieſer mit jedem neuen Werke an Bedeutung wachſende junge Meiſter (früher Schüler Anton Rubinſtein's, dann viele Jahre Profeſſor der Compoſition am kaiſerl. Conſervatorium zu Moskau, eine Stellung, die ihn ſeine leidende Geſundheit ganz vor Kurzem definitiv aufzugeben gezwungen hat) iſt ein ächter Tonpoet, sit venia verbo. Sein neues Streichquartett in Esmoll, ſeine zweite Symphonie, ſeine Orcheſterphantaſie Francesca da Rimini haben meine ziemlich blaſirten Ohren durch ihre Friſche, Kraft, Tiefe und Originalität wahrhaft entzückt, ja berauſcht. — Ich habe die Freude, auf einen andern genialen Neuling hinweiſen zu können, der ſich zu Tſchaikowsky etwa verhält, wie dieſer zu Glinka, dem Vater der ruſſiſchen Muſik. Das iſt Herr Rimsky-Korſakoff in Petersburg, deſſen Programm-Symphonie (in vier Sätzen) „Antar", ein prächtiges Tongemälde, uns einen ferneren Tonpoeten ankündigt. Sie wollen wiſſen, was ich mit dieſem Ausdrucke ſagen will? — Ein Tonpoet iſt vor Allem Romantiker, der jedoch, wenn er ſich zum Genius entwickelt, auch Claſſiker werden kann, wie z. E. Chopin. Unter die jüngeren Tonpoeten rechne ich beiſpielsweiſe Eduard Grieg und Hans von Bronſart. Sobald des letzteren Clavier-Phantaſie „Meluſine" (nach Schwind's Bildern) und eine Clavierballade von Breitkopf und Härtel edirt ſein werden — in kürzeſter Zeit iſt dies in Sicht —

läßt sich über den Gegenstand weiter reden, da es zum Verständniß für den Leser positiven Materials, das ihm zugänglich ist, bedarf, um daran anzuknüpfen. Sonst ist Gefahr vorhanden, ohne jeden anderen Erfolg, als Anbahnung neuer Mißverständnisse in's Blaue oder gar Nebelgraue hinein zu ästhetisiren. Doch noch Eins: Meister Anton pflegt zu sagen, wie Sie wissen: die Musik ist eine aristokratische Kunst. Ein Tonpoet ist natürlich ein Aristokrat par excellence; die Standes-Partikel hat nichts damit zu schaffen. Ceterum censeo, daß die beste Originalmusik und, da die heutige Musik deutsch ist, die beste deutsche Musik — wenn wir von den Allerersten, Brahms und Raff, absehen — in Petersburg und Paris (Saint-Saëns, Lalo, Massenet, Delibes) fabricirt wird.

4.

Den freien Abend hätte ich gerne zum Besuche eines Theaters benutzt, aber die einzige Oper, welche mich vom derzeitigen Repertoire interessirt haben würde, Bizet's reizende „Carmen" mit Mme. Trebelli, war vertagt worden, und da zog ich's, durch gleichgestimmte Freunde verführt, vor, mich nach Heugler's Circus zu begeben. Sie beleidigen mich doch nicht durch Achselzucken und Nasenrümpfen? Ich bekenne Ihnen offen, daß ich die Evolutionen adliger Rosse für eine der schönsten Augenweiden halte, obwohl ich für die Evolutionen bürgerlicher Ballerinen ebenfalls nichts weniger als unempfänglich bin. Auch kann ich mich einer respectvollen Bewunderung des Muthes von Acrobaten, Kunstreitern, Gymnastikern nicht erwehren. Ich denke mir immer, wenn so ein übermüthiger Heldentenor, so eine üppige Primadonna bei jedem „Patzer" ihre Extremitäten, ja ihre ganze Haut auf's Spiel zu setzen hätte, welches entsetzliche Ragout von defecten Gliedmaßen nach dem Fallen des Vorhanges auf der Bühne abzuräumen sein würde! Und dann die englischen Clowns! Die stehen bei Weitem nicht so tief, als unsere deutschen „denkenden Komödianten" sich einbilden. Da wird noch extemporirt in Prosa und Versen, wie in der guten alten Zeit, mit ebensoviel Witz als Behagen, und gesticulirt in wahrhaft bewundernswerther, stets scharf charakteristischer — Polyrhythmik —

wie Freund Pohl sagen würde. Im Clownthum gipfelt die eigentliche englische Schauspielkunst. Der Clown wurde vom großen William bereits vorgefunden und literarisch entwickelt. Der Shakespeare'sche Humor ist mir erst durch das Gebahren der Clowns im Circus und der Christmas-Pantomime klar und gegenständlich gemacht worden. Deutsche Komiker thäten gut, hier in die Schule zu gehen. Das höhere Lust- oder Trauerspiel jedoch anlangend, bedauere ich den englischen Schauspielern keinen Geschmack abgewinnen zu können (den Amerikaner Edwin Booth etwa ausgenommen). Möglich, daß sie vor einigen Jahrhunderten florirt haben. Der kunstfeindliche Protestantismus hat jedoch die edlen Keime radical erstickt, erst die Tragödie unter Cromwell und dann schließlich auch das in der Restauration (Carl II.) wieder aufblühende Lustspiel nach dem zweiten Falle des Hauses Stuart. Jetzt wird Richard III. agirt als ein cholerischer worttrunkener Schulmeister, Othello als melancholische Bestie, Hamlet als Theologie-Candidat. —

Varietas delectat. Für meine ferneren Concerte in der Provinz hatte ich mir die Mitwirkung einer gut geschulten Altsängerin, Miß Helene Arnim (einer anglisirten Deutschen), zugesichert. Ich accompagnire gern zu gutem Gesang; außerdem sind die kleineren Städte in England nicht alle so „clavierfromm", daß sie ein zweistündiges Gehämmer „von Bach bis Liszt" mit unermatteter Begeisterung einschlürfen können. Fräulein Arnim sang in Tunbridge-Wells, Hastings 2c. Mozart's Addio, Lieder von Grieg, Lassen, Liszt, Macfarren und Schumann recht rühmlich. Sagen Sie mal, lieber Herr Senff, woher es wohl kommen mag, daß fast alle Altstimmen ebenso musikalisch, blattsingfähig zu sein pflegen als die hohen Soprane nur in seltensten Ausnahmen? Dafür haben sie aber meistentheils eine mir speciell höchst widerwärtige Untugend: eine unüberwindliche Neigung zum Ziehen und Schleppen, eine Bewegungsschwerfälligkeit, die häufig sogar bis zum Morde aller rhythmischen Symmetrie ausartet. Von diesem Fehler ist meine Begleiterin glücklicherweise gänzlich frei und sie singt namentlich die prächtigen Lieder von Grieg mit jener fortschrittlichen Lebhaftigkeit, die, wie ich weiß, vom Componisten intentionirt ist. —

Liverpool, 3. December.

Viel hätte ich letzten Sonnabend darum gegeben, mein Recital in Brighton rückgängig machen zu können! Denn zur selben Zeit wurde im Krystallpalast Berlioz' Haroldsymphonie zum ersten Male aufgeführt, die ich gar zu gerne nach fünfzehnjähriger Entbehrung wieder gehört hätte. Wie ich zu meiner großen Freude erfahre, hat das Werk unerwartet lebhaften Anklang gefunden und soll Herr Capellmeister Manns sich um sorgfältige Einstudirung desselben sehr verdient gemacht haben. Des genannten Dirigenten neulicher Thätigkeit (Aufführung von Raff's Waldsymphonie, Massenet's Erinnyen u. s. w.) spreche ich um so bereitwilliger meine Anerkennung aus, als ich vor Jahresfrist in meinen Reiserecensionen Negatives über ihn geäußert, wozu seine beispiellos selbstgefällige Polemik gegen Wagner's Auffassung der neunten Symphonie einen besonderen Sporn gegeben. „Manns contra Wagner", das ist doch wahrlich, wie „Deppe contra Joachim", selbst vom liberalsten Standpunkte aus nur als polizeiwidrig zu bezeichnen! Man mag sich meinetwegen dispensiren, von einem Meister zu lernen, allein sich dieses Zeugniß der Unreife in Form eines Angriffes auf den Meister ausstellen — das ist ein zu starkes Stück.

Brighton, — bietet Claviervorträgen — durch seine vielen Pensionate — ein ebenso zahlreiches, als aufmerksames junges Publikum, mit dem ich stets gern durch das Medium meines Flügels verkehrt habe. Diesmal habe ich aber ein fatales Souvenir davon mitgenommen, das mich treulich bis nach Hannover zurückbegleiten wird, eine tüchtige Erkältung. Denken Sie Sich rechts glühende Gashitze, links eisigen Zug durch eine Orgel, welche die Hinterwand des Saales einnimmt! Wäre mein Programm mir nicht interessant gewesen, ich hätte diese Situation nicht durch zwei Stunden ertragen können. Ad vocem Programm glaube ich meinen Collegen die Verkoppelung einiger Interludien als praktisch empfehlen zu können, durch welche ich zwei größere Werke zu verbinden pflege. Ich spiele zuerst Sarabande, Menuett und Gigue (F dur) von Bach, hierauf Menuett und Gigue von Rameau, endlich die große G moll-Gigue von Händel. Das sieht „monoton" aus, ist aber für die Hörer amüsant durch die Contraste deutschen, französischen und — eng-

lischen Styls. Ja, man darf das Stück von Händel als ein „großbritannisches" bezeichnen. Es hat eine Wucht und Würde, die mit dem Nationalcharakter der Insulaner verwandtschaftliches Gepräge zeigt; es steckt jenes eigenthümliche Moment darin, welches Fürst Bismarck mit Betrübniß an einem „Ver"treter seiner Politik im Auslande vermißte und als „Raketensatz . . . . ." charakterisirte, wie uns Busch I, 358 erzählt.

Halt — da könnte ich noch etwas Lehrreiches bezüglich meines letzten Londoner Recital's nachtragen. Gute Freunde hatten mir von der Gewohnheit abgerathen — „weil es so auffällig" — ein Concertprogramm auf das Notenpult zu legen. Demzufolge, nämlich weil ich nicht auf den Zettel gesehen, passirte mir der Irrthum, statt des angekündigten zweiten Impromptu von Chopin Op. 36 in Fis, das dritte Op. 51 in Ges zu spielen. An diversen Bewegungen unter den Zuhörern merkte ich bald, daß etwas nicht in Ordnung sein müsse, spielte aber natürlich das angefangene „dritte" zu Ende. Während des landesüblichen Applauses griff ich in die Seitentasche nach dem Programm und wurde meiner constitutionellen Untreue gewahr. Was blieb übrig als sans phrase nun Nr. 2 drauf zu geben? Das hat einem wohlwollenden Reporter Anlaß geliefert, das geistreiche Zwischenspiel zu rühmen, durch welches ich die Modulation aus Ges- in Fisdur bewerkstelligt habe. Es soll dies derselbe Reporter gewesen sein, welcher einst im Finale von Rubinstein's Ocean-Symphonie einen Nachbar von Fach die Quinten-parallele Cismoll-Cdur — als ob nicht Franz Schubert damit bereits so frei gewesen wäre! — mit puritanischem Zelotismus bekritteln hörte und darauf in seiner Recension einer „ohrbeleidigenden Decimensuccession" erwähnte, im guten Glauben, seiner musikalischen Ignoranz durch literarische Amplification aufhelfen zu können (im Englischen macht sich das naiver: fifth und tenth). Sie sehen, lieber Herr Senff, die Midasse der musikalischen Kritik sind kein Monopol des Continents.

Gestern, Montag Abend, spielte ich in Birkenhead unter Anderem Hummel's Septett, ein lebensfrisches Cabinetsstück, dessen Werthschätzung nicht blos dem specifischen Pianisten obliegt. Es ist vielleicht das glücklichste Specimen der Vermischung zweier Kunststyle,

nämlich des Concert- und des Kammerstyls, das die Musikliteratur aufzuweisen hat, und unter den Neuern hat nur Joachim Raff Aehnliches mit Gelingen versucht. Die Aufführung war eine — erträgliche. Nur der Hornist verbreitete einen starken Geruch von Sterblichkeit, sagen wir deutlicher Whisky. Infolge dessen sah er seine Noten nur halb, glücklicherweise die Pausen aber doppelt, so daß etliche „Kiecksser" erspart blieben und ich seine wesentlichsten Eintritte in meinem Parte markiren konnte. —

5.

Sheffield, 4. Dec. 1878.

Das englische Toledo oder Solingen soll sich rühmen dürfen, die Sonne nur vom Hörensagen zu kennen. In diesem Gerücht hatte ich bisher immer eine Erklärung für den Compositionsstyl des verstorbenen Sir William Sterndale Bennett zu finden geglaubt, der in Sheffield's Rauchwolkenocean das — Dunkel — der Welt erblickt hat und dessen Coloritlosigkeit ebenso bemerkenswerth ist als seine Zeichnungscorrectheit, welche ihm bekanntlich den Beinamen eines Miniatur-Mendelssohn eingetragen hat. Meine Erwartungen wurden bei Ankunft von der Wirklichkeit noch übertroffen; wenige Meilen vor der Stadt noch azurblauer Himmel und blendend goldne Sonne — in Sheffield selbst aber ein negerhaftes Firmament, verziert durch eine unheimlich „blakende" Kugellampe. Ich bin überzeugt, daß eine halbe Stunde zum Fenster Hinausschauens vollkommen genügen würde, sich einen Patent-Spleen zu erwerben, der nach Tagesfrist die letzten Consequenzen erledigt haben könnte. Unter diesen Umständen erscheint es mir ganz angemessen, Ihnen meine Erinnerungen an das philharmonische Gesellschaftsconcert des gestrigen Abends in Liverpool mitzutheilen.

Das Menu desselben konnte nicht buntscheckiger gedacht werden. Nach der Ouvertüre zu „Semiramis" (Rossini, nicht Catel), welche ich lieber im Freien bei Cigarettenrauch genieße, ein Chor aus Händel's „Jephta", der übrigens recht gut gesungen wurde. Unmittelbar darauf Madame Marimon's höchst löblicher Vortrag der ersten Arie der Königin der Nacht, Weber's Concertstück vom „Schreiber" gespielt, drei Chorlieder (Heine's Tragödie) von Men-

delssohn und zum Beschluß des ersten Theiles Spohr's vierte Symphonie in Dmoll, ein bei uns mit Recht in Vergessenheit gerathenes Werk. Bei allem Respect vor dem Tondichter der Jessonda — ich habe seit lange nichts so Bockledernes gehört. „Freudlos, leidlos, gedankenlos" oder „Wasch mir den Pelz und mach' ihn nicht naß" möchte man als leitendes Motto auf die Partitur schreiben. Seine Cmoll und Gdur, deren ich mich erinnere, sind jedenfalls unterhaltender. —

Manchester, 5. December 1878.

Als ich gestern Abend in Sheffield die Estrade betrat und gewahrte, wie sich 4—500 Personen vergeblich bemühten, eine für drittehalb tausend Zuhörer gebaute Musikfesthalle — von vorzüglicher Akustik übrigens — zu füllen, wurde mir etwas bänglich zu Muthe, besonders, als ich des ziemlich unpopulären Programms gedachte, das ich durchführen sollte. Es gehört viel Courage dazu, sich zu einem „zweistündigen Mißverständnisse" zu entschließen! Aber auch die Fuge von Raff, die Toccata von Rheinberger, die Liszt'sche Polonaise Nr. 1, die vierte Ballade von Chopin fanden eine so überraschend warme Anerkennung, daß ich beinahe auf den Gedanken kam, „mich im Locale geirrt" zu haben. Die Lösung des Räthsels erschien am Schlusse in Gestalt deutscher Musiklehrer — schade, daß ich die Namen vergessen — welche seit mehreren Jahren Stuttgarter Claviertraditionen in Sheffield civilisatorisch eingepflanzt haben. Es freut mich herzlich, wenn ich einmal in der Fremde Landsleuten begegne, die sich so nützlich als angenehm bewähren.

Die heutige Probe von Bronsart's Concert war ganz dazu angethan, meine gute Laune zu erhöhen. Der Bechstein'sche Flügel war zwar en retard, aber ich hatte Herrn Charles Hallé's Rath, mich einstweilen mit einem alten Pianino zu begnügen, ganz und gar nicht zu bereuen. Sein Orchester, seit 3—4 Jahren, daß ich es zuletzt gehört, noch bedeutend vervollkommnet, begleitete so wunderschön, so sicher, so discret, so feinfühlig, daß mein Zwerginstrument von den 160 Armen des Riesenkörpers niemals unter-

drückt wurde. Allerdings ist mir selten das Glück zu Theil geworden, unter einer so meisterhaften Direction zu spielen. Herr Hallé dirigirt, wie Madame Neruda geigt. Denken Sie Sich: 28 Geigen, 10 Bratschen, 10 Violoncelli, 10 Bässe aller Nationen, Engländer, Deutsche, Franzosen, Holländer, Belgier, Italiener in einer Einmüthigkeit musicirend, die das Ideal der Friedenscongresse auf musikalischem Gebiete bereits verwirklicht! Ich stehe nicht an, mich dem Vorwurf der Uebertreibung auszusetzen, indem ich Herrn Hallé's Capelle als eine der ersten der Welt überhaupt, so weit ich sie kenne, erkläre. —

Ob Sie es nun angemessen finden sollten, oder nicht, ich kann den Anlaß nicht ungenutzt vorübergehen lassen, Herrn Hallé's unvergleichliche Verdienste um das Musikleben in England wieder einmal in Erinnerung zu bringen. Dieselben in ihrem vollen Umfange zu würdigen, müßten wir uns allerdings in die vor dreißig Jahren herrschenden primitiven Zustände zurückversetzen, wo z. B. in den Orchesterconcerten in Manchester die Geigen hinter den Contrabässen (sic!) aufgestellt waren und noch in keinem Londoner Concerte je eine Beethoven'sche Claviersonate öffentlich vorgetragen worden war. Also „vormärzliche" Zustände in des Worts verwegenster Bedeutung! Da erschien 1848 Herr Hallé, übernahm das Apostolat für classische Musik allmälig in jedem Zweige derselben, kämpfte mit unermüdlicher Beharrlichkeit gegen alle activen und passiven Hindernisse und setzte die Erfüllung dieser Mission schließlich glänzendst durch; Concerttouren wie die meinigen, sogar die eines Rubinstein, wären geradezu undenkbar ohne die vorangegangene Herculesarbeit dieses Kunstculturpflanzers. Es verlohnte wohl der Mühe, eine Chronik seines segensreichen Wirkens während der verflossenen dreißig Jahre zu publiciren, und es wäre zu wünschen, einer unserer Landsleute fühlte sich berufen, zur Ehre des deutschen Namens diese Aufgabe zu übernehmen. Ich kann mich hier nur andeutend verhalten, möchte aber Eines nicht unerwähnt lassen, worin Herr Hallé geradezu einzig dasteht: seine vollkommene Gerechtigkeit und Unparteilichkeit. Nicht einen modernen Componisten von Bedeutung hat er ignorirt oder vernachlässigt, welcher Farbe oder, wie der Pöbel sagt, „Richtung" derselbe

auch angehören mag; wohlverstanden bilden die Werke der classischen Meister, und zwar in lückenloser Vollständigkeit, stets den Hauptbestandtheil der wahrhaft mustergültigen Programme seiner Clavierrecitals, wie seiner Orchester- und Kammerconcerte. —

Bristol (Clifton) 6. December.

Die Orchesterthaten des gestrigen Concertes in Manchester waren, wie es immer sein sollte, natürlich die Hauptsache. Ouvertüre zur Zauberflöte, die liebenswürdige G dur-Symphonie von Haydn, die vollständige Sommernachtstraummusik (die ich nirgends in so virtuoser Ausführung gehört) und ein Festmarsch von Joachim Raff, der nicht zu des Meisters bedeutenderen „Hervorbringungen" zählt, füllten gute zwei Drittel des Abends. Bronsart's Clavierconcert, das mir ebenfalls nie so vorzüglich begleitet worden ist, schien dem Publikum nicht minder zu behagen, als den Musikern in der Probe. Den drei Solostücken von Händel, Chopin, Liszt mußte ich auf Verlangen ein viertes hinzufügen: ich wählte Rubinstein's unfehlbar wirksamen Galopp aus „Le bal". —

Das heutige letzte Abendrecital wird vermuthlich nur ein sehr beschränkt locales Interesse haben. Ich fühle mich um so aufgelegter, Ihnen Adieu zu sagen, als ich, durch die siebenstündige Reise von Manchester hierher bereits etwas ermüdet, in der Nacht noch eine andere umständlichere, nämlich die Heimkehr nach Hannover, wo ich Sonntag Abend den „Propheten" dirigiren soll, anzutreten habe. Ich hatte 21 Tage Urlaub; zwei Tage zur Reise, zwei Zwangsfeiertage (englische Sonntage), siebzehn Concerte: addiren Sie und Sie werden mit mir finden, daß die Summe stimmt. Somit lege ich wiederum den Fliegenwedel, wollte sagen die Feder, zu den Füßen einer verehrlichen Redaction nieder, mich dem ferneren geneigten Wohlwollen derselben mit der landesüblichen Hochachtung empfehlend.

Hans von Bülow.

Anton Rubinstein.

Ein Wort zu Gunsten „Nero"'s.

[Deutsche Volkszeitung, neue Hannov. Landeszeitung. Nr. 2015 u. 2016, den 21. u. 22. November 1879. — Signale, Dec. 1879.]

— Es handelt sich weder um den Reichshund Nero, noch um den vom sel. Adolf Stahr ungerettet gelassenen römischen Vorgänger des Seinepräfekten Haußmann, sondern um die gleichnamige neue Oper Anton Rubinstein's, deren ganz ungewöhnlichen Erfolgen in Hamburg ich bei ihrer ersten Aufführung am 1. November und vierten am 9. November — beide Male unter des Autors persönlicher Leitung — das Glück gehabt habe, beiwohnen zu können. Ich gebe mich der angenehmen Hoffnung hin, meine Urtheilsberechtigung von Ihnen deßhalb nicht in besonderen Zweifel gezogen zu sehen, weil mir diejenige sogenannte Unparteilichkeit fehlt, zu der von den Leuten häufig ein gewisser Grad von Gegnerschaft verlangt wird.

Es ist Ihnen bekannt, daß ich seit mehr als zwanzig Jahren meiner Verehrung für den genialsten Virtuosen nach Franz Liszt und eine der weitaus interessantesten schöpferischen Individualitäten unserer Zeit in Wort und That gefröhnt habe und überdies die Ehre habe, mit dieser Individualität in freundschaftlichem Vernehmen zu stehen. Ich kam also mit günstigen Vorurtheilen in die Aufführung, weil und auch obgleich ich das Werk bereits aus dem Clavierauszuge kennen gelernt hatte. „Obgleich" — sage ich, denn Manches hat mich bei der Lectüre nicht blos befremdet, beunruhigt, sondern sogar abgestoßen — abgestoßen, wie das bei jeder „unclassischen" Persönlichkeit vorkommt, die neben ihren großen Eigenschaften gewisse sterbliche Eigenheiten um so schroffer cultiviren muß, je productiver sie ist.

Viele meiner Lese-Bedenken wurden beschwichtigt, niedergeschlagen durch den Eindruck der Aufführung, die, gehoben von der prachtvollen Dirigenten-Meisterschaft des Componisten und dem willigfreudigen Schuldigkeit-Thun des Personals, eine überaus glänzende

war: ein Beweis, daß zur Beurtheilung eines Musikwerkes das hörende Auge ebensowenig genügt, als es andererseits unentbehrlich ist. Manche blieben zurück, jedoch nur in der Form eines bescheidenen Besser- oder Anders-Wünschens, jedenfalls ohne Widerspruch mit dem Gefühle, das ich dem genannten Meister gegenüber bei jeder Nichtübereinstimmung hegen muß: nämlich, daß er mich, auch in solchem Falle, weit sympathischer berührt, als andere Musiker es thun, wenn ich den Vorzug habe, mit ihnen übereinzustimmen.[1]

Ja, Rubinstein's „Nero" hat seinen oder seine Höcker, was der Autor vielleicht selbst zugestehen wird, wie dies z. B. der viel eitlere Voltaire bezüglich seiner Lieblingstragödie einräumen mußte, als er gegnerischen Kritiken zurief: „schneide ich meinem Kinde den Auswuchs ab, so tödte ich es"; aber er, der Nero in Rede, ist, glauben Sie mir, ein ganz lebensfähiges, vielleicht das lebensfähigste, weil farbenmannichfaltigste und so zu sagen blutreichste der dramatischen Erzeugnisse des Componisten. Fürchten Sie keinen Panegyrikus von mir; abgesehen von meinem offenkundig bewährten Nicht-Berufe für Mohrenwäsche auf praktischem Gebiete, würde ich es auch sonst nutzlos finden, den „Nero" — bianco zu machen. —

Lassen Sie mich aber meinen Glauben an die Lebensfähigkeit des „Nero" auf der tönenden Bretterwelt mit ein paar Worten rechtfertigen. Es ist eine Thatsache, welche keine Opposition zu entkräften, geschweige umzustoßen vermag, daß aller Orten im Publikum noch große, sehr große Nachfrage — mit wie inniger Begeisterung und aufrichtiger Sehnsucht kommt dabei nicht in Betracht — nach „großen Opern" herrscht, mehr Nachfrage sicher als befriedigendes Angebot.

Trotz Richard Wagner und seinem unfreiwilligen Mitarbeiter Jaques Offenbach in der Bekämpfung dieses internationalisirten Pariser Drachens (große Oper genannt) sprüht derselbe noch feurig

[1] In analoger Weise sprach Bülow sich über den Klavierspieler aus: „Die Gluth, die Leidenschaft, die Allgewalt, mit der er den Hörer fortreißt, haben wir nicht; aber was er falsch macht, brauchen wir nicht nachzumachen. Doch ist es mir viel interessanter, wenn Rubinstein falsch spielt, als wenn tausend Andere richtig spielen". (Th. Pfeiffer's „Studien bei Hans v. Bülow" S. 16.)

weiter. Beachten Sie die beinahe ungeschwächte Zugkraft der Meyerbeer'schen Fünfacter; „Dinorah" mag immerhin eine viel sauberere und inhaltsvollere Musik enthalten als die „Afrikanerin" — der Durchschnitts-Theaterbesucher will die Emotionen und Evolutionen der letzteren Gattung genießen. Circenses! Aber — da Meyerbeer den Herren Gounod, Thomas und Verdi bekanntlich sein Genie und Geschick für das genre nicht vererbt hat und das schaulustige Publikum, auch wenn es das Theater noch so sehr als eine Art Stammkneipe (ohne Tabak und Getränke) zu besuchen gewohnt ist, gelegentlich einmal eine kleine Abwechselung verlangt, so kommt heute der defizitternde Theaterdirector in keine geringe Verlegenheit. Eine ästhetische Reichs-Geschmacks-Einheit hat bekanntlich Otto der Große noch nicht gegründet. Der fünfactige (oder vieractige) Operncomponist von Stuttgart fällt in Berlin durch, der dortige in Leipzig, der mitteldeutsche wiederum in Süddeutschland. Das Vaterland verleiht in dieser Beziehung bis dato keine — brauchbare Universal-Gabe. Goldmark's ultra-orientalische „Königin von Saba", Hofmann's ultra-teutonischer „Armin" — bieten Meyerbeer's Werken eine noch ungefährlichere Concurrenz als die seines Zeitgenossen Halévy, der nach Heine's witziger Vermuthung von ihm bezahlt wurde, mit ihm zu rivalisiren, wie etwa in Berlin ein unechter Malzextract-Lieferant Reclame für den echten machen mußte. ÷

Ungeachtet ich die Erzählung der „Intrigue" einer belletristischen Feder überlassen will, muß ich doch einige Hauptmomente des Dramas in Betrachtung ziehen. Hat der Componist doch selbst nicht blos die Wahl des Stoffes getroffen, sondern, sicherlich angeregt durch Hamerling's herrliches Epos „Ahasver in Rom", seinem Pariser Amanuensis die Idee der Situation des ersten Actes soufflirt. Der Niedergang der heidnischen, der Aufgang der neuen christlichen Welt (die Erniedrigung des Hohen, die Erhöhung des Niedrigen), die Begegnung dieser beiden Contraste reizte die Phantasie des Tondichters, und ihre musikalische Illustration ist ihm auch auf's Wirkungsvollste geglückt. Der instrumentale Prolog — bei der Aufführung leider auf ein Drittel reducirt — enthält in nuce das poetische Programm und dürfte trotz seiner quasi anticlassischen

Form (nicht Unform) deßhalb vor einem gebildeten Concertpublikum ganz präsentabel erscheinen. Der Held selbst hat, trotz seines unleugbaren „bürgerlichen Charakters" als historisches Scheusal, denn doch auch seine sehr interessanten Seiten, keinesfalls antipathischere als z. B. König Richard der Dritte. Man kann die Ansicht Jener, welche finden, daß Seneca's Zögling durch seine Entwickelung zum Bösewicht gewissermaßen den Beruf, zu dem ihn seine Anlagen bei einer weniger demoralisirenden Umgebung befähigt hätten, verfehlt habe, daß er als ein lupus Dei gelten könne, der unsterblich berüchtigt geworden sei, man kann diese Ansicht paradox und excentrisch finden, sie aber doch nicht absolut verdammen. Jedenfalls ist eine Seite in Nero's Charakter sympathisch, und Rubinstein hat sein Möglichstes gethan, ihn nach dieser Richtung hin zu rehabilitiren: der Dichter und Musiker, der Künstler Nero.

Die Worte des sterbenden Kaisers ‚qualis artifex pereo!' haben jedenfalls ein weniger frostiges Gepräge als der letzte Komödiantenseufzer seines Vorgängers Augustus.[1] Demgemäß hat mich eine Stelle im zweiten Acte tief ergriffen, wo Nero den Schmerz und die Liebe Iphigeniens zu besingen sich gestimmt fühlt — (der Componist hat ihm dazu eine Melodie verliehen, die an edler Innigkeit den schönsten Weisen eines Gluck an die Seite gesetzt zu werden verdient) — und präludirend seinen Schmeichlern Ruhe gebietet:

„O, schweigt: Euer Cäsar muß verschwinden,
Wenn der Sänger erscheint.
Das Höchste ist die Kunst. Vergeßt dies nie!"

Die Bestie verzückt sich hier zum Gott, wie auch im dritten Acte bei dem Hymnus, zu welchem Nero auf dem Balkon des Mäcenasthurms durch den Anblick der von ihm inscenirten Feuersbrunst begeistert wird. (Ebenfalls eine musikalische Perle.) Der riesige Verbrecher erscheint eigentlich nur als ein riesiger Träumer; trunken vom Bewußtsein unbegrenzter Macht über die vor ihm knieende Welt, verliert er sich in eine Art von über- und somit außerweltlicher Existenz. Hierzu stimmt auch der habituelle An-

[1] »Plaudite, acta est fabula.«

flug von Ironie, mit dem er, außer in den Momenten leidenschaftlicher Raserei und selbst hier häufig damit vermischt, seine Umgebung verdientermaßen tractirt, sowie die vom Librettisten sehr geschickt erfundene, vom Tonsetzer sehr glücklich charakterisirte Figur seines Begleiters, eines Dichterlings und sozusagen Hofdemagogen „Saccus“. Dieser Tenorbuffo ist ein vollkommener Realist, ein herzlos objectiver Zuschauer von seines Brotgebers Größe und Fall. Als Alle den nihil gewordenen Cäsar verlassen, bleibt er allein ihm zur Seite, hilft ihm erst zur Flucht, die mißglückt, und unterstützt ihn dann bei seiner Erdolchung, die glückt. Den Dank, der ihm bei dem ersten Dienste geboten wird, lehnt er hohnlachend ab: „Nein, Du hast mir nicht zu danken; will nur sehen, wie ein Nero stirbt.“ Ich habe diese kleine Episode höchst wirksam gefunden; das Groteske im Dienste des Tragischen ist eine Erfindung des großen William, die jedoch in unserer Zeit so wenig verwerthet worden ist, daß sie nagelneu erscheint, wie alles vergessene Alte. Es erscheint mir als ein Verdienst des Herrn Barbier, daß er seinem Buche überhaupt eine Shakespearisirende Structur gegeben. Zu der erschütternden Scene im vierten Acte, wo dem im Mausoleum des Augustus sich verbergenden kaiserlichen Flüchtlinge die Geister seiner sämmtlichen Opfer — einschließlich der christlichen Märtyrer — erscheinen, hat natürlich die analoge Scene in „Richard III.“ ebenfalls das Modell geliefert.

Dem Heldentenor Nero dramatisch gegenüber steht der Bariton Vindex, Fürst der Aquitanier, der in den ersten Acten mehrmals der Gefahr entgeht, sein Opfer zu werden, um zum Schlusse an der Spitze der gallischen Legionen, seinen Namen vindex rechtfertigend, als siegender Rächer in Rom einzuziehen. Cherchez la femme. Vindex rächt nicht blos Rom — was ist ihm Hekuba? — sondern vor Allem seine Geliebte, die Christin Chrysa (erster dramatischer Sopran).

Die Leidenschaft zu dieser wird eigentlich der Hauptstein des Anstoßes, über den Nero den Leichtsinn hat zu stolpern. Chrysa ist der Angelpunkt der Intrigue der drei ersten Acte, mit denen das „engere“ Drama abschließt; denn der mehrere Jahre später spielende Schlußact ist im Grunde nur ein Epilog „zu Gunsten“ des

Titelhelden, und ich habe dem Autor gerathen, sein Werk anstatt: große Oper in vier Acten zu benennen: in drei Acten mit einem Nachspiele. Chrysa ist der Spielball der Hofkabalen von Nero's Mutter Agrippina und andererseits seiner mehr oder minder morganatischen Gemahlin Poppäa. Sie repräsentirt die Lichtseite des dämonischen Werkes in weit anziehenderem und eindringlicherem Grade als Vindex, und trotz ihres tragischen Endes — sie bekennt sich beim Brande Roms der wüthenden Verzweiflung des Volkes als Christin und erleidet durch dasselbe den Märtyrertod — das versöhnende Element. Der Componist hat diese sympathische Figur mit den reichsten Gaben seiner glühenden musikalischen Erfindung ausgestattet; ihren Duetten mit dem Bariton im ersten und dritten Acte, dem mit ihrer Mutter Epicharis (letztere eine auch dramatisch höchst interessante und „dankbare" Altpartie) wohnt ein so süßer, warmer melodischer Zauber inne, daß ein italienisches Publikum sich die Gelegenheit zu Dacapo-Wünschen nicht entgehen lassen würde, während sich vorerst die Hamburger mit dem Erwerb der betreffenden Stücke für ihre häuslichen Flügel begnügen.

Der Componist äußerte mir gegenüber wiederholt mit aufrichtiger Rührung die allseitigste Anerkennung der Bestrebungen sämmtlicher Betheiligten — vom energischen Impresario bis zum dienstwilligen Choristen — um befriedigende Verwirklichung seiner Intentionen: er betrachtet die in Hamburg seinem „Nero" widerfahrene würdige Behandlung als eine reichliche Compensation für die seinem „Feramors" in Berlin gewidmete — „weniger würdige".[1]

Es bleibe dahingestellt, ob die den Factoren der Aufführung sich beim Studium mittheilende Ueberzeugung von dem „lohnenden" Werthe der dramatischen Aufgabe nicht einen wesentlichen Antheil an dem Unterschiede der erwähnten Behandlungen an Elbe und Spree in Anspruch nehmen dürfte. Mir ist „Feramors" nur aus dem Clavierauszuge bekannt; das Buch ist, bei aller Eleganz der Rodenberg'schen Diction, entschieden dürftig. Musikalisch behagt mir der erste Act

[1] „Feramors", Oper von Rubinstein, kurz vorher im Berliner königl. Opernhaus aufgeführt.

außerordentlich, während mir die beiden folgenden eine „ungemüthliche" Antiklimax darzubieten scheinen. Aehnliche Decrescendo's und Stylungleichheiten sind glücklicherweise im „Nero" so wenig vorhanden, daß im Gegentheil der dritte Act den lyrischen Höhepunkt bietet und der vierte einen solchen Reichthum von frischen, prägnanten Einfällen liefert, daß auch der abspannungsgeneigteste Zuhörer die Verspätung seines Soupers verschmerzen wird. Daß Rubinstein nicht Wagner's Bahn wandelt, ist hinlänglich bekannt, er wandelt eben seine eigenen, wozu er das Recht, weil die Potenz hat. Daß er die Gabe des Sanges besitzt, das beweisen seine vielen schönen, sehr beliebt gewordenen Lieder; daß er maßvoll, kurz meisterlich zu instrumentiren versteht, seine großen Symphonien; daß er effectvolle Chöre schreiben kann, seine beiden Oratorien. Von seiner dramatischen Gestaltungskraft scheint mir der „Nero" das leuchtendste Specimen. Möge sein Licht sich bald recht weit verbreiten. —

Ich glaube meiner Würde als Bayreuther Patronatsherr nichts vergeben zu haben, wenn ich mich an Rubinstein's „Nero" bewundernd erfreute, und finde im übrigen, daß in der Kunst keine anderen „Parteien" statuirt werden sollten als die — nicht überzahlreiche — Derer, die Etwas leisten, und die unendlich überwiegende der Ignoranten und Impotenten. Daß die erstere, gleichviel welches ihre Standarte, gebührend respectirt werde, dazu sollte jeder Kunstgenosse das Seinige beitragen, durch ungeschmälerte Anerkennung alles Bedeutenden die möglichste Ausrottung des Dilettantischen und Mittelmäßigen nach Kräften befördernd.[1]

Hans von Bülow.

[1] „Wäre es Ihnen willkommen als ein sehr schwaches Zeichen meiner Erkenntlichkeit für die anständige Behandlung, die Sie mir haben angedeihen lassen, daß ich Ihrer Zeitung ein kleines Feuilleton ‚ein Wort zu Gunsten Nero's' widmete?" So frägt Bülow (15. Nov. 79) bei Herrn v. Rudloff in Hannover an. An Frau Raff äußert er sich (3. Nov. 79) über Rubinsteins Oper: „Das Ungethüm macht sich auf der Scene weit besser, als der Clavierauszug ahnen läßt. Aufführung und Aufnahme waren für den Autor, dem ich's von Herzen gönne, sehr befriedigend. Auch ‚im Widerwärtigen große, tüchtige Züge'."

Die Geigenfee.

[Signale für die Musikalische Welt'. 38. Jahrg., Nr. 16, Febr. 1880.]

Bayreuth,[1] 15. Februar 1880.

Das Land der optischen Nebel ist nicht auch das der akustischen. Die Unterthanen des Hauses Hannover jenseits des Canals genießen während der schlechten Jahreszeit — wenn von einer solchen als einer Ausnahmezeit überhaupt die Rede sein kann — stets eines so musikblauen Himmels, als die Bewohner der kunstsinnigen Metropolen des Continents sich kaum rühmen können. Zwar hängt dieser Himmel nicht sowohl „voller Geigen", als vielmehr „voller Claviere". Nirgends mehr als in London dominirt in so heuschrecklicher Anzahl die „Clavierhexe", vom grünen Backfische des Mendelssohn'schen Clavierconcerts in Gmoll an bis zu dem „späten Fräulein" des Brahms'schen in Dmoll. Aber bei der großen Mannichfaltigkeit der Concertproductionen ist es nicht unmöglich, ihr aus dem Wege zu gehen, ohne den Schritt in jene Räume zu lenken, welche Hector Berlioz so treffend kennzeichnete als „les mauvais lieux de la musique", nämlich in die Operntheater. Unvermeidlich allerdings ist die „Clavierhexe" leider meistentheils in dem sanctissimum sanctae Caeciliae, in Arthur Chappel's berühmten Popular Concerts, wo des Sonnabends Nachmittags und des Montags Abends bekanntlich die edelsten Schätze der classischen und auch nachclassischen Kammermusik einer andächtig lauschenden, begeistert dankbaren Gemeinde von 2000 Zuhörern (worunter die Hälfte auf Gallerie und Estrade nur einen Schilling zahlen) in St. James's Hall enthüllt, und in einer über alles Lob erhabenen Interpretation vorgeführt werden. Zu dem Könige der Violoncellisten Alfredo Piatti und den Großherzögen der zweiten Violine und Bratsche, den Herren Ries und Zerbini, gesellt sich in den zwei letzten Monaten vor Ostern regelmäßig der Prince Consort der Königin der Instrumente, dem man wohl auch ohne ent-

[1] Bülow gab während Wagners damaligem Aufenthalt in Italien in Bayreuth einen Klavier-Abend zum Besten des Bayreuther Fonds.

sprechende Versailler Vorbereitungen einen Kaisertitel (im Anschluß an die soeben begangene Würdenverschwendung) octroyiren darf. Bevor aber der erlauchte Hochschuldirector aus Berlin erscheint, wird die erste Geige von — Jemand Anderem gespielt, nämlich von — seinem Rivalen.

„Was zum Himmel, hat Joachim denn einen Rivalen, kann er überhaupt einen solchen haben?" — höre ich Sie mich plötzlich interpelliren.

Nun — in Deutschland ist auch mir seit einem Vierteljahrhundert kein des Nebenbuhlerthums irgendwie dringend Verdächtiger begegnet. Von der Krone, die der illustre ami de Brahms errungen, hat sich kaum einer seiner „Collegen" nur etwas träumen lassen. —

In der jüngeren Generation, am meisten unter seinen Schülern, bezüglich deren ihm bis dato nicht entfernt das Glück seines einstigen Lehrers Ferd. David gelächelt hat, erwächst dem Meister sicher kein Piedestal-Competitor. —

Des Einzigen einziger Rival lebt in England, dieser Er ist eine Dame, und diese Dame heißt

Wilma Norman-Neruda.

Sie habe ich die „Geigenfee" getauft, würde sie so bezeichnet haben, auch wenn mir nicht das Gegenbild der „Clavierhexe" gerade vorgeschwebt hätte. —

Die Belesensten in der musikalischen Chronik werden sich des Aufsehens erinnern, das ein reisendes Wunderkind Neruda vor einigen zwanzig Jahren erregt hat, das sie aber später unter anderen Verschollenheiten vergessen haben, vielleicht des im Allgemeinen so häufig bestätigten Glaubens, daß Wunderkinder sich selber austreten — mit ihren Wunderkinderschuhen. Wohl möglich, daß der Wunderknabe Dengremont kein Wunderjüngling, der Wunderjüngling Sarasate kein Wundermann werden dürfte; das aber kann ich mit äußerster Bestimmtheit versichern: das Wundermädchen Wilma Neruda ist eine Wunderfrau geworden, und in England herrscht sie als Geigenkönig von Apollo's Gnaden und unter Zustimmung aller Musikkenner und Musikliebhaber.

Die Geigenfee hat sich dem Schreiber dieser Zeilen, der die Ehre und das Glück gehabt hat, in dem vergangenen Monate viermal mit ihr zu musiciren, als eine solche Geisteswohlthäterin erwiesen, daß er sich Mühe geben muß, nicht in einen allzubedenklich enthusiastischen Ton zu verfallen. Er hatte sich längere Zeit in nicht sehr aristokratischer Musik-Gesellschaft umhergetrieben, in den — „mauvais lieux de la musique", nochmals mit Hector Berlioz zu reden. Nicht sowohl musikmüde, als musikdégoutirt — weil ich so viel Unmusik hatte verschlingen müssen — kam ich nach London, zum Theil, um mir mein verloren gegangenes preußisches Capellmeister-Gehalt in englischer Münze zu erspielen, zugleich auch in der Hoffnung, unerfreuliche Eindrücke durch „freudenvollere und angenehmere" weggewaschen zu sehen. Dank der holden Zauberin erfüllte sich diese Hoffnung in weit unmittelbarerem und vollkommenerem Grade, als ich mir geträumt. Schon bei früheren Besuchen in England hatte mich die Künstlerin mit höchster Sympathie und Bewunderung erfüllt, — aber noch nie hatten mich ihre Leistungen so elektrisch gepackt. „Irre ich mich nicht," fragte ich meinen hochverehrten Collegen Herrn Charles Hallé, „so spielt sie schöner als je zuvor." „Nein, Sie irren sich nicht," erhielt ich zur Antwort, „sie spielt wirklich schöner, nicht blos mit jedem Jahre, sondern mit jedem Auftreten." Wo soll das noch enden?

Frau Neruda's Technik zu preisen, wäre eben so abgeschmackt als materialistisch. Wer spricht von Joachim's Mechanismus? Der Geist, die Seele, das Leben, die Wärme, der Adel, der Styl, die aus der innigsten Vertiefung in das Kunstwerk, aus dem liebevollsten Aufgehen in demselben sich entfaltende Hoch-Blüthe idealer Individualität, die verklärte Auferstehung des Subjects als Lohn für seine Hingebung an das Object, darin liegt das Machtgeheimniß dieser Zauberin über die Herzen der Zuhörer. Darin ist sie groß und rein wie Joachim, darin ist sie so einzig, wie er. Das ist's, was bewirkt, daß man ihr mehr als „talent hors ligne", daß man ihr Genie, also Talent in höchster Potenz zuzuerkennen hat. —

Daß ich oben das Wort „Genie" gebraucht, dafür dürfte ich mich vielleicht denjenigen gegenüber zu rechtfertigen haben, welche

des Wortes Anwendung nur für eigentlich schöpferische Leistungen reserviren. Mir scheint jedoch ein Femininum des Begriffs statthaft, es scheint mir statthaft von receptivem Genie zu sprechen, sobald sich dasselbe zur Reproduction erhebt und entwickelt. Man gebe den Damen, was der Damen ist; das ist freilich bisweilen weniger, als sie fordern, aber die verständigen, die nicht-überspannten „potenzirten Kinder" (wie Goethe die Frauen nennt) bilden Gottlob noch die Mehrheit. Reproductives Genie kann dem schönen Geschlechte zugesprochen werden, wie productives ihm unbedingt abzuerkennen ist. Die spärlichen Ausnahmen in der französischen und englischen Literatur, Georges Sand und Elliot, können kein, bisher durch absolut keinen Vorwand gerechtfertigtes, Präcedenz für die Musik bieten. Eine Componistin wird es niemals geben, nur etwa eine ver — druckte Copistin. Mein vortrefflicher Claviercollege, Herr Alfred Jaëll, verüble es mir nicht, wenn ich hier eine auf dieses Thema bezügliche Begegnung mit ihm (vor einigen Jahren) anschließend erzähle, die, wie manches meiner unverdient geflügelt gewordenen Worte, bereits allerlei mündliche Entstellungen erfahren hat.

Herr Jaëll beehrte mich eines Tages mit seinem Besuche. Der ebenso fingerbehende als infolge von Wohlbeleibtheit pedal-schwerfällige Künstler zeigte sich beim Eintritt so athemlos, daß ich die Schuld dieser Beklemmung mehr auf das schwere Musikalienpaket (Manuscripte seiner Gemahlin), mit dem er belastet war, wenigstens größtentheils, schieben durfte, als auf den dritten Stock, in dem ich wohnte.

Er forderte mich flehentlichst auf, mir diese Compositionen zu Augen und zu Gemüthe zu führen. Meine Antwort war:

„Die Botschaft hör' ich wohl, doch fehlt mir der Glaube. Ich glaube nicht an das Femininum des Begriffes: Schöpfer. In den Tod verhaßt ist mir ferner Alles, was nach Frauenemancipation schmeckt. Damen, die componiren, halte ich für noch bedenklicher, als solche, die zu Deputirten gewählt werden möchten. Denn letzteres ist ja gewissermaßen schon landesüblich, da man z. B. die Herren Lasker und Consorten nur unter die Zungendrescherinnen rechnen kann. Lassen Sie mich also einstweilen

unbeglückt mit den Hallucinationen Ihrer schöneren Hälfte. Dahingegen verspreche ich Ihnen feierlichst, am lendemain desjenigen Tages, an welchem Sie mir Ihre (eigene) glückliche Entbindung von einem gesunden Baby angezeigt haben werden — da will ich den ersten ernsthaften Versuch anstellen, mich zum Glauben an den Beruf des weiblichen Geschlechtes zur musikalischen Production zu bekehren. Bis dahin auf Wiedersehen!"

Hans v. Bülow.

Felix Mendelssohn.

[Vorwort zur revidirten Ausgabe des Rondo capriccioso.]

[Erschienen 1. August 1880 bei Jos. Aibl in München.]

Nur äußerst wenige Clavierstücke, dem „stilo galante" angehörig, haben es vermocht, im Zeitraume von länger als einem halben Jahrhunderte (1824 wurde es componirt) sich so frisch und blühend zu conserviren, so gar nicht „aus der Mode zu kommen" als Mendelssohn's Rondo capriccioso. Weber's „Invitation" etwa ausgenommen, mit welcher es den Reiz und die Originalität der Erfindung theilt, während es in Form, Styl und Claviermäßigkeit eine weit höhere — gewissermaßen eine absolute — Meisterschaft offenbart, gibt es, und zwar mit vollem Rechte, kein zweites annähernd beliebtes, gleicherweise allgegenwärtiges Gemeingut der gebildeten Dilettantenwelt. Kaum ein einziger Clavierlehrer wird wagen, es in dem Programme seines Unterrichtscurses zu übergehen — ein Schicksal, dem die Lieblinge der vorigen Generation: Dussek's „Consolation" und sogar Hummel's „bella Capricciosa" allmälig im großen Ganzen zu verfallen beginnen. Der innere Werth der Composition (derjenigen Jugendperiode des Meisters entstammend, in der, so äußerst characteristisch für seine Individualität und deren regressive Entwickelung, ächteste Productivität mit bewußtester Reife verbunden war), ihre Gemeinnützigkeit für Bildung von Geschmack wie Technik, rechtfertigen in dieser Hinsicht conservative Wünsche, denen sich jeder objectiv denkende Musiker,

inbegrifflich aller lehrenden Patienten, denen durch mehr oder minder martervolle Verklimperung seitens der Schüler „Mendelssohn: Op. 14" zur „bête noire" geworden, unserer Ansicht nach rückhaltslos anschließen muß. Unsere Aufgabe verfolgt den doppelten Zweck, einmal: dem Lehrer, resp. dem Autodidakten das Vortragsstudium zu erleichtern, und den ferneren: den Inhalt der werthvollen Composition vor drohender unzeitiger Veraltung zu schützen. —

Der Herausgeber genoß als Knabe in den Jahren 1844—46 häufig das Glück, den Meister in Privatkreisen Clavier (auch Orgel) spielen, ihn ferner Proben zu den Gewandhausconcerten dirigiren zu hören. Endlich wurde ihm zuletzt die hohe Ehre zu Theil, daß sich derselbe herbeiließ, dem Knaben eine mehrstündige Clavierlection für den Vortrag der bei aller Varietät der Erfindung in Form und Styl so urverwandten Op. 14 und 22 (Capriccio Hmoll mit Orchesterbegleitung) mit unvergleichlicher Geduld zu gewähren. Die hierdurch gewonnenen Eindrücke — die Macht der bezaubernden Persönlichkeit des Meisters kam der verhältnißmäßigen Unreife des Zufalls-Schülers zu Hülfe — sind begreiflicher Weise fortwirkend haften geblieben: am lebendigsten jene negativen Vorschriften, welche durch Abschneidung des Mißverstehens die Bahn des Verständnisses, das ja doch seine Entwickelung nur von innen vollziehen kann, frei machen, somit als die förderlichsten sich erweisen. Bevor wir die wesentlichsten derselben zur Mittheilung bringen, bedarf es einer Erklärung, was wir unter der drohenden Gefahr einer Veraltung der Mendelssohn'schen Musik verstanden wissen wollen.

Eine solche Gefahr hat dieselbe schon einmal zu bestehen gehabt. Sie war z. B. in Deutschland, d. h. in dessen Musik-Metropole Wien (das deutsche Reich hat eine solche nicht) gründlichst „aus der Mode gekommen". In den sechziger Jahren hatte dort die Schumann-Manie den zehn Jahre vorher ebenso exclusiv florirenden Felix-Fanatismus vollständig abgelöst, bis später der Localpatriotismus Schubert als Beethoven II. — auf wie lange, hat uns nicht weiter zu kümmern — inthronisirte. Diese Thatsache hat insofern eine innere Bedeutung, als sie — wie auch anderwärts leicht constatirt werden könnte — darlegt, daß die

„Romantisirung" des Musikpublikums durch die Schumann'sche Muse (eine gute Portion Chopin — nicht gerade qualitativ die beste — war ebenfalls dabei mitwirkend) es der Mendelssohn'schen abhold machte, entfremdete. Das ging sehr einfach zu. Wer Schumann erträglich spielt, wird Mendelssohn ziemlich unerträglich spielen; umgekehrt macht sich die Sache schon besser. S. ist ein Sentimentaler, M. ein Naiver: „cum grano salis" könnte man den Widerspruch von Nazarener- und Griechenthum in Beiden unter verschiedenen Gesichtspunkten ästhetisirend weiter verfolgen.

Nun ist zwar „Sentimentalität" auf dem Gebiete der Poesie kein Laster: erkennt doch Schiller diese Eigenheit den römischen im Gegensatze zu den griechischen Dichtern zu; allein allzu fleißige Beschäftigung mit den „sentimentalen" Meistern trübt nicht blos das Verständniß der „naiven", sondern macht Einem dieselben sogar „ungenießbar". Die ganze Scala der Empfindungsweisen, welche durch die Schwärmerei für die genannten „Sentimentalen" erzeugt und genährt werden, wird, wenn auf die Ausführung der Werke der „Naiven" übertragen, dieselbe seicht, fade, nüchtern, inhaltslos, kurz: unleidlich gestalten. Mendelssohn in demselben Style (wenn bei Ueberwiegen subjectiver Willkür noch von Styl gesprochen werden kann) gespielt, wie man Schumann nicht blos spielen darf, sondern zuweilen auch muß — (Ausnahmen gibt's, z. B. das Schumann'sche Clavierconcert, unbedingt sein perfectestes Werk) — gibt ein um so widerwärtigeres Zerrbild, als keine nur annähernde Anschauung seines Hauptvorzugs, der Formenreinheit und -schönheit dabei aufkommen kann. Man spielt in Mendelssohn hinein, was ihm ganz heterogen, und spielt aus ihm hinaus, worin sein Hauptvorzug besteht. —

Wer Mendelssohn richtig spielen will, spiele etwa vorher Mozart. Vor Allem entsage er aller „Empfindsamkeit" der Auffassung, trotz der Verführung, die einzelne ihm eigenthümliche, häufig wiederkehrende Melismen hierzu darbieten. Man versuche z. B. Stellen solchen scheinbaren Charakters schlicht im Takte natürlich mit schönem, ebenmäßigen Anschlage) zu spielen und wird sicher finden, daß sie auf diese Art weit nobler und anmuthiger klingen, als in leidenschaftlich erregtem Rubato. Der Meister hielt

vor Allem auf strenge Taktobservanz. Kategorisch verbot er jedes nicht vorgeschriebene Ritardando und wollte die vorgeschriebenen Verzögerungen auf das allergeringste Maaß beschränkt haben. Verhaßt war ihm ferner alles willkürliche Arpeggiren (ohne Brechungen nicht greifbare Accorde à la Schumann schrieb er nicht, oder nur dann, wenn er successiven Anschlag haben wollte) (Einleitung zu Op. 22). In Op. 14 ist kein einziges Arpeggiozeichen trotz der „brillanten" Schreibweise. Pedalgebrauch statuirte er nur zu gewissen Klangzwecken: mit welch raffinirter Vorsicht dabei zu Werke gegangen werden sollte, dafür spricht überall seine Niederschrift der betr. Zeichen. Endlich protestirte er auch gegen jene „prickelnde" Unruhe, gegen das Abhetzen und Abjagen seiner Stücke durch Spieler, welche dem Vorwurfe sentimentaler Auffassung durch solch beschleunigtes summarisches Verfahren am sichersten zu begegnen glaubten. Hierbei müssen wir jedoch zugleich sehr entschieden markiren, daß seine zahlreichsten Zurufe beim Unterrichte waren: nur flott, frisch, immer vorwärts, und daß die Tempi seiner Stücke meist von den heutigen Dirigenten viel zu langsam genommen werden. Die richtige Tradition für die Tempi der „schottischen Symphonie", welche in Norddeutschland meist verschleppt werden, existirt seit dem Tode David's in Leipzig nur noch in Wien, daselbst durch M.'s Schüler, den jetzt ebenfalls verstorbenen Carl Eckert eingepflanzt. —

Das Studium der Mendelssohn'schen Claviermusik wird um so fruchtbarer für äußerste Verfeinerung in Anschlags- und Bewegungsschattirungen sich erweisen, je strenger die Grenzen der Reinerhaltung der Zeichnung eingehalten werden, und wenn auch schwerlich jemals ein Pianist zum Vorschein kommen dürfte, der mit dem überbekannten „Frühlingslied" ohne Worte ein solches Cabinetsstück von Grazie, Ungezwungenheit und kunstvollem Raffinement hinzustellen vermöchte, wie der Meister selbst in seinem Vortrage desselben, so wird dieses Studium stets ein „musikalischeres" Musiciren im Gefolge haben, als die, Grübelei und krankhafte Ueberschwänglichkeit wesentlich befördernde Schumann-Klimperei.

H. v. Bülow.

Ein ominöser Druckfehler.

[Carl Reinthaler (1822—1896). Josef Rheinberger (1839—1901).]

[Allgemeine Deutsche Musikzeitung. IX. Jahrg., Nr. 15, S. 127—128.]

Meiningen, 8. April 1882.

„Die zweite von Hofcapellmeister Schuch einstudirte und geleitete Opernnovität war Rheinberger's Preisoper ‚Das Käthchen von Heilbronn'" — so läßt sich der Dresdener Musikcorrespondent in der vorigen Nummer (14) dieser Blätter vernehmen.

Heiliger Thalberg! Der Rheinländer Preiscomponist, derzeit Concertcapellmeister in Bremen, neuerdings auch zur Würde eines Mitgliedes der Akademie der Künste in Berlin erhoben, heißt und schreibt sich Carl Reinthaler; Josef Rheinberger, aus Vaduz gebürtig, Hofcapellmeister und Direktor der königlichen Musikschule in München, hat zwar ebenfalls einige Opern geschrieben, die ich z. B. preiswürdig finde, aber nicht an Kleist's Ritterschauspiel das Kunststück versucht, welches einem gewissen Mozart an Beaumarchais' Le mariage de Figaro nicht ganz mißlungen ist.

Fern liegt es mir, den betreffenden Herrn Setzer der Neubelt'schen Druckerei in Charlottenburg von Amt und Brod verdrängen zu wollen. Im Gegentheile, er verpflichtet mich zu Danke, weil er mir — sei er nun persönlich für das großartige Quiproquo verantwortlich zu machen, oder nicht — durch dasselbe Anlaß gewährt, mich einiger zu der neulichen Befürwortung von Saint-Saëns' „Samson" vielleicht nicht überflüssigen Nachworte zu entledigen. Vorher sei mir jedoch gestattet, den leider nicht vereinzelten Fall einer so unglaublichen Namensverwechslung von seiner humoristischen, wie von seiner zu melancholischen Erwägungen reizenden Seite zu beleuchten.

Daß die thurmhohe Fluth von Zeitungspapier, in der wir heute schwimmen, eine Nachlässigkeit und Flüchtigkeit nicht sowohl bei Lesern als auch bei Schreibern zur Folge haben mußte, von der sich in vormärzlicher oder vorsedanischer Zeit nichts ahnen ließ, das kann Keiner unbegreiflich finden.

Aber ein Ziel, eine Grenze bliebe denn doch auf's Innigste zu wünschen, wenn nicht einer mehr als babylonischen Verwirrung entgegengefaselt werden soll. Zugegeben, daß weder Reinthaler noch Rheinberger — letzterer leider trotz seiner vielseitigen Kunstthätigkeit noch weniger, was zu erklären ich mir im Weiteren vorbehalte — populäre Tonsetzer in demjenigen Sinne sind, daß ihre Namen den Zungen und Federn der Menge so geläufig sein könnten, wie etwa die Namen Neßler und Bruch, so bleibt es doch ein starkes Stück, daß (von welchem Vorkommnisse ich mich häufig überzeugt habe) bei Musikern und solchen, die als Musikkenner gelten wollen, zwei so grundverschiedene Künstlerindividualitäten, denen nur das Eine mit einander gemeinsam ist, eine tüchtige Schule durchgemacht, „was Ordentliches gelernt" zu haben (wie sich Meister Felix auszudrücken pflegte), wegen der Nomen-verwandtschaft zu einem ominösen Lapsus linguae et calami zu benutzen.

Lebhaft gemahnt es mich hierbei analoger Erfahrungen, die mir bei meiner Ansiedelung in der „Metropole der Intelligenz" (also vermuthlich auch der musikalischen) vor 27 Jahren beschieden waren. Begeisterungsfrisch verwendete ich meine Musiklehrerersparnisse zur Deficitdeckung von Orchesterconcerten, in welcher ich nächst Liszt und Wagner auch Hektor Berlioz Propagandabestrebungen weihte. Die Anzahl derjenigen Musikreferenten und Fachmusiker, welche hartnäckig Berlioz mit dem Violinvirtuosen Bériot zu verwechseln beliebten, überragte diejenige der Orientirten! Toller jedoch — da es sich um keinen Ausländer handelte — durfte mich die Frage einer Kenner-Elite in einem Thé pianotant, einer Gesellschaft von Leuten befremden, die sämmtliche Trio's von Reißiger, sämmtliche Quartette von Spohr, sämmtliche Quartette von Onslow nahezu auswendig kannten: „componirt unser Schumann denn auch Kammermusikwerke und gar Symphonien?".

Ich hatte mich nämlich unterfangen, über das grundsätzliche vollkommene Ignoriren (Vernachlässigen konnte man nicht einmal sagen) des Tondichters Robert Schumann seitens der Berliner Musikbehörden zu zetern. „Robert Schumann, von dem haben wir ja niemals etwas gehört. Wir dachten, Sie meinten unseren Gustav Schumann".

Gustav Schumann — dies sei für Nicht-Berliner bemerkt — ist ein mit Recht sehr geschätzter Clavierlehrer, der früher auch als brillanter Pianist und Verfasser geschmackvoller Pièçen im besseren Salonstyle sich einen guten Ruf erworben hat. Aber von Gustav zu Robert, das erscheint doch ein beinahe noch weiterer Sprung als der von Bériot zu Berlioz! Retrospective Anklagen haben im vorliegenden Falle keinen Zweck. Herrn Obercapellmeister Taubert, diesem Stereoskopenfabrikanten aus Mendelssohn und Weber, kann man's nicht verübeln, daß ihm Schumann, nämlich Robert, wegen Mangels an Formenglätte antipathisch war; er konnte sich auf das erlauchte Beispiel Louis Spohr's berufen, dem Beethoven in so vielen Werken „ästhetisch verletzend" erschien. Hofcapellmeister Dorn hatte, neu im Amt, sich noch nicht genügend in Hof- und Volksgunst festgesetzt, um eine Protection über seinen berühmten Schüler (im Generalbaß) auszubreiten; der College hätte es ihm als Nepotismus und Neuerungssucht auslegen können. Auch arbeitete er damals schon an seiner unsterblichen Vor-Concurrenz zu Wagner's Nibelungen, deren Aufführung in Weimar er durch das — redlich gehaltene — Versprechen, Wagner's Tannhäuser unter Herrn v. Hülsen's Guillotine zu bringen, glücklich erwirkt hatte.

Genug, kehren wir zu „Berg" und „Thal" zurück. Ich nannte vorhin Rheinberger und Reinthaler zwei grundverschiedene Künstlerindividualitäten, vermag aber mit gutem Gewissen das Prädikat „Individualität" nur Einem der beiden Verwechselten, nämlich dem Ersteren, diesem dafür in um so höherem Grade zuzuerkennen. Zur Illustration der — Grundverschiedenheit — empfehle ich z. B. den Vergleich zwischen „Berger's" Sr. Heiligkeit Leo XIII. gewidmeten achtstimmigen Festmesse a capella und „Thaler's" Bismarck-Hymne. Betreffs der Kammermusik, Clavier- und Orgelliteratur ist die Sache einfacher; in diesem Gebiete ist uns von dem Einen Nichts, von dem Andern je nach unserem Bildungsniveau sehr Vieles und zwar „rühmlichst" bekannt. Das dramatische Feld anlangend, gehöre ich speciell zu der glücklich situirten Minorität, auf dem Laufenden von Beider Produktionen zu sein. Ich habe Herrn Reinthaler's „Edda" in Hannover neu einstudirt, und kenne den Clavierauszug seines „Käthchen". Herrn Rheinberger's romantische

Oper „Die sieben Raben" habe ich, wie auch seine phantasievolle, ächt-dramatische Musik zu Calderon's „Wunderthätigem Magus" während meines Münchner Aufenthaltes gehört, und seine romantisch-komische Oper „Des Thürmers Töchterlein" ist mir, allerdings nur im Clavierauszuge, sehr vertraut. Auf das letztere Werk möchte ich die Aufmerksamkeit der Musiker, wenn nicht der musikalischen Behörden, gelenkt sehen. Ich halte dasselbe für sehr lebensfähig, vielleicht für noch wirksamer sogar, als „der Widerspänstigen Zähmung" von H. Götz — bekanntlich der wenigst mißlungene Opernversuch eines deutschen Tonsetzers neuerer Zeit, eine poetisch anmuthende, liebens- und lobenswürdige Arbeit, die das verfrühte Hinscheiden ihres Autors mehr beklagen läßt, als die posthume Verfehltheit „Francesca da Rimini", deren bühnliche Unbrauchbarkeit als fiche de consolation einen Preis von einer Preiscommission verdient hätte.

Mit erstgenanntem Werke allein darf man Rheinberger's „Thürmers Töchterlein" zusammenstellen; mir behagt es noch besser wegen seiner männlicheren, sozusagen muskulöseren, charakterscharfen Structur. „Woher jedoch kommt es, daß man von Rheinberger so wenig spricht, schreibt, liest, hört?" Aber das ist ja gar nicht so schwer zu erklären, meine Herrschaften. Der Componist gehört z. B. als strenggläubiger Katholik selbstverständlich keiner Freimaurerloge an. Seine Confession empfiehlt ihn außerdem in keiner Weise dem Wohlwollen der „Priester der politischen Presse". — Ferner ist Herr Hofcapellmeister Rheinberger nur Chef der Vocalcapelle; Opern und Concerte dirigirt in München bekanntlich Herr Hofcapellmeister Levi, welcher dieses für Befriedigung von Componistenehrgeiz so ergiebige Amt schon deßwegen zu genanntem Zwecke nicht — verwerthen — kann, weil er viel zu gebildet, viel zu gescheit ist, um ohne Ideen zu componiren, d. h. um zunächst sich selber und alsdann Anderen einreden zu wollen, daß er componire, wenn er nach eingelernten Regeln Notenpapier schwärzt.

„Möglich, es thue dir noth zu schaffen, ich glaub' es; doch leider
Thut es der Welt nicht noth, daß das sei, was du schaffst",

sagt Fr. Hebbel in einem beherzigenswerthen Epigramme.

Der Herr Hofcapellmeister Rheinberger ist übrigens ein zu

vornehmer, stolzer Charakter, als daß er, wenn im Besitze einer Abonnementconcertdirectorstelle, nicht jede Gemeinschaft mit den Freimaurern des Mittelmäßigkeits-Ringes ablehnen würde, mit jenen Brüdern, bei denen eine Hand die andere — nicht eben immer — wäscht. Es wäre doch recht nützlich, wenn einmal die Herren Comitémitglieder und einige besonders feurige Abonnenten Einsicht in die Privatcorrespondenz der Herren Musikdirectoren u. s. w. erhielten. Da ließen sich unschwer ähnliche poulets entdecken, wie z. B.:

a) Sehr geschätzter College!

Es bleibt also dabei: am 8. Nov. dieses erfreuen Sie uns durch den Vortrag Ihres neuen (dritten?) Clavierconcerts, womit die Direction sich ganz einverstanden erklärt hat. Nun rechne ich aber auch auf die freundlich zugesagte Gegenleistung, meine neue Suite am 8. Dec. unter meiner persönlichen Leitung (mit Entschädigung der Reisekosten zufrieden) bei Ihnen aufzuführen.

b) Geehrter Herr!

Ihrer Ouvertüre zu Schillers „Malteser" vermag ich — bei aller Achtung Ihres Strebens — weder rechten Geschmack abzugewinnen, noch, selbst unter Ihrer bewährten eigenen Direction, einen Sie befriedigenden Erfolg bei uns zu prophezeien. Ihre ächt-collegialische liebenswürdige Offerte jedoch, beim Uckermärkischen Musikfest nächste Pfingsten meine geistliche Operette „Noah und seine Töchter" auf's Programm des zweiten Tages zu bringen, hat das Herz meines Verlegers gewonnen, und er macht sich anheischig, die etwas renitenten Comitémitglieder K. u. S. bis zur Einwilligung mürbe zu machen. Also hoffentlich auf baldiges Wiedersehen in der classischen Wölbung mit der Devise »l'ennui c'est le vrai plaisir«, wie der verrückte Franzose — leider nicht ganz mit Unrecht — sie getauft hat —

Ich endige diese Blumenlese aus der Capellmeister-Simonie, wie sie in der deutschen Musikwelt seit Jahren — seit Mendelssohn's Tode — ihre verborgenen, aber weithin sich erstreckenden und die Luft parfümirenden Blüthen treibt, mit dem Vorbehalte, das Kapitel wieder aufzunehmen, wenn ich die Programm-Mißwirtschaft in den Abonnementsconcertstädten einmal kritisch beleuchten werde. Suum cuique aber suo tempore und loco.

Hans von Bülow.

Concertunwesen.[1]

[Allgem. Deutsche Musik-Zeitung. IX. Jahrgang, Nr. 16.]

Kiel, 15. April 1882.

— Es hat mich im höchsten Grade erfreut zu sehen, daß es den „Philharmonikern" endlich einmal irgendwo „zu bunt" geworden ist, daß sie die Geduld verloren haben, daß sie zur Einsicht gekommen sind, daß eine planlose, unsystematische „artistische" Leitung kunstgemeinschädlich sei, daß an Stelle des bisherigen Schlendrians ein festes Princip zu treten habe, daß nicht Alles in der deutschen Musikmetropole (das bleibt Wien trotz aller Entartung) kunstwürdig bestellt sei, kurz, daß eine Reform dringend noth thue.

Ob in der angebahnten Reorganisirung die Grundsätze des Unterzeichneten mehr oder weniger zur Geltung kommen werden, bleibt für mich eine Nebenfrage. Die Hauptsache ist mir der gemeinsame Standpunkt einer Verneinung des status quo, die Constatirung und Bekämpfung jener Uebelstände, in welche in der bezüglichen Notiz speciell namhaft gemacht werden: schlechte Wahl der Programme und deren regelmäßige Abänderung in der letzten Stunde. Der zweite Punkt ist eigentlich nur eine unausbleibliche Folge des ersten: die Verlegenheitsprogramme ergeben sich aus den üblichen Harlekinsprogrammen — gleichviel ob in Wien oder in irgendwelcher norddeutschen Stadt, welche durch Pflege eines Concertinstitutes mehrjähriger regelmäßiger Wirksamkeit in der Musikwelt eine Rolle spielt. Diesen Harlekinsprogrammen setze ich systematisch geordnete „Meisterprogramme" entgegen, wie sie der Redacteur dieses Blattes bei Gelegenheit der Concerte der Meininger Hofcapelle getauft hat.

Hans v. Bülow.

[1] Obiger Schlußabsatz aus einem „Brennende Fragen" betitelten Artikel, der eine „Fortsetzung" verhieß, ohne daß eine solche je erschienen wäre, knüpft an einen in der „Neuen Freien Presse" erörterten Wechsel in der Direction der „Philharmonischen Concerte" in Wien an.

Skandinavische Concertreiseskizzen.[1]

[Nach dem Separat-Abdruck aus der Allgemeinen Deutschen Musik-Zeitung.]
April und Mai 1882.

I.

Kopenhagen, den 18. April.

In Rom sieht man den Papst (einem außer Mode gekommenen, aber vielleicht einmal wieder modern werdenden Sprüchworte zufolge) wenn man will; in Bayreuth wenn man kann. Das ist facultativ. Obligatorisch ist nur beim Kölner Papste, ich meine den Componisten der berühmten Clavierpièce „Zur Guitarre", das Nichtgrüßen, wenn man seiner ansichtig wird, da man als höflicher Gast in die Lage kommt, seinen bekannten Syllabus an Herrn Concertmeister Heckmann respectiren zu müssen.[2]

In Kopenhagen macht der fremde Musiker seine erste Aufwartung bei Meister Niels W. Gade. So that auch ich, hoch erfreut, den herrlichen Künstler und Menschen wieder zu begrüßen, der mir einmal vor 26 Jahren, dann vor 19 Jahren nochmals, bei Gelegenheit eines tendenzlosen, d. h. clavierlosen Touristenbesuches die freundlichsten Aufmerksamkeiten erwiesen, mir die Museen durch seine Begleitung so interessant und belehrend, kurz, so erinnerungsreich gestaltet hatte. Ich fand ihn in überraschend kräftigem, ja jugendlichem Wohlsein. Und doch zählt er bereits 65 Jahre. Freilich seine Erscheinung dementirt den Geburtsschein um die Differenz von drei Lustren. Gade ist 1817 geboren, am 22. Februar. Ein leicht zu merkendes Tagesdatum für „Zukunftsmusiker". Franz Liszt ist bekanntlich am 22. October (1811), sein Schwiegersohn Richard Wagner am 22. Mai (1813) geboren. —

[1] Eine Ergänzung dieser „Skizzen" bilden die aus derselben Zeit stammenden im Bande „Meiningen" veröffentlichten Briefe B.'s.

[2] Ferdinand Hiller hatte in Folge einer Differenz an Robert Heckmann geschrieben: „ich bitte mich nicht mehr zu grüßen". Dieses Wort wurde bald darauf zum Karnevalsruf in Köln.

Gade hat sich, obwohl Mendelssohn's Schüler oder Schützling, niemals verletzend gegen seine Mitgeborenen vom 22sten benommen; im Gegensatze zu seinen deutschen, englischen, holländischen Kunstconfessionsgenossen hat er vor langen Jahren Wagner und Liszt in hervorragenden Werken beim dänischen Concertpublikum introducirt, und zwar mit der wohlgelungenen, weil wohlvorbereiteten Tendenz, denselben Beifall, nicht Durchfall zu gewinnen. Wie man Gade in seiner Instrumentirungsvirtuosität mit Wagner vergleichen darf, so in menschlicher Beziehung mit Liszt. Es ist eine der liebenswürdigsten, herzvollsten und darum herzgewinnendsten Künstlerphysiognomien unserer Zeit, einer der geistreichsten Musikplauderer, strenglogisch ohne Pedanterie und Banalität, originell ohne Excentricität, fein ohne Affectirtheit, sarkastisch ohne verletzende Bitterkeit gegen ihm unsympathische Collegen.

Nicht umsonst mahnt sein Profil so frappant an das Mozart's; die Aehnlichkeit kam mir heute noch ausgeprägter vor, als vor einem Vierteljahrhundert, denn auch Mozartische Elasticität des Geistes lebt und webt in ihm. Sehr glücklich machte mich seine Zustimmung zu meiner Interpretation der Beethoven'schen Werke, speciell der Symphonien, bezüglich welcher ich ihm mein Herz ausschütten konnte, wie Keinem zuvor; auch das ihm mitgetheilte Einstudirungsverfahren schien seinen vollen Beifall zu finden. Die Angriffe meiner Landsleute und Collegen, denen ich mich bei Gelegenheit der Tournéen der herzogl. Meiningenschen Hofcapelle in diesen Punkten zu erfreuen hatte, haben durch diese Compensation allen beirrenden Stachel verloren; ich fühle mich wieder sicher, daß mein 25jähriges eifriges Studium des Meisters aller Meister kein vergebliches gewesen ist. —

Auch dem Kopenhagener Theaterpublikum schien Montag Mittag 1 Uhr mein „kühnes", „monotones" Beethoven-Programm zu behagen. Ich spielte das vierte und fünfte Clavierconcert und als Solonummer dazwischen die F moll-Sonate Op. 57. —

Mit der Orchesterbegleitung hatte ich — nach nur einer Probe — alle Ursache zufrieden zu sein. „Die Herrschaften haben ihr Möglichstes gethan" pflegt Brahms zu sagen. Der Dirigent Herr Professor Paulli (auch Hofoperncapellmeister) beschämt, noch dazu

in Anbetracht seines vorgerückten Alters und seiner chronischen Kränklichkeit, an Energie, Präcision und Umsicht gar manchen Tactstabgenossen der jüngeren Generation. In der Hofcapelle, welche numerisch nicht stärker ist als die Meininger, sitzen Künstler ersten Ranges, namentlich unter den Bläsern. Kamen ihnen ihre Vorfahren gleich — vor 27 Jahren hatte ich keine Gelegenheit (es war Sommer) sie zu hören — so finde ich die einzelnen Mitgliedern damals gewährten Auszeichnungen mehr als gerechtfertigt. Der erste Fagottist hatte nämlich gerade den Titel Kriegsrath erhalten, der erste Trompeter den eines Kammerassessors. Wer sich über dieses verbürgte Factum nachträglich verwundern will, möge bedenken, daß vor nur wenigen Wochen ein deutscher Hofcapellmeister wegen einer wohlgeleiteten Opernaufführung durch freilich sehr vornehme Dilettanten zum — mehr oder minder geheimen — Hofrath avancirt ist.

— 20. April.

Selten glaube ich so günstig disponirt gewesen zu sein, als bei meinem gestrigen „Claviervortrage". Nicht aus Originalitätssucht wähle ich diese Bezeichnung, welche im englischen Originale seit vielen Jahren „Piano-Recital" heißt, sondern weil ich finde, daß das Wort „Concert" nicht paßt, wenn nur ein Solist sich vernehmen läßt, man müßte denn die im Programm vertretenen Componisten — von Bach bis Lizt — als mit einander „concertirend" betrachten wollen. Genannte günstige Disposition schulde ich vor Allem meinem Zuhörerkreise, einem Publikum, wie es sich in Bezug auf Aufmerksamkeit und Empfänglichkeit nicht wohlerzogener denken läßt. Wo sich aber Wohlerzogenheit findet, hat man gute Erzieher vorauszusetzen. Als Erzieher eines musikalischen Publikums pflegen nun die Leiter der Concertinstitute und die Musiklehrer zu functioniren, welche man für dessen guten wie schlechten Kunstgeschmack verantwortlich machen darf. Die hervorragend große Anzahl guter Musikmeister, deren Kopenhagen sich erfreut (unter den Clavierlehrern steht obenan der als Pianist wie auch als Kritiker rühmlichst thätige Herr Anton Rée), macht die

hohe Bildungsstufe des Publikums leicht erklärlich. Wenn die Leute im Concertsaale und in der Kirche nur gute Musik in guter Ausführung zu hören bekommen, wenn ihnen von den Lehrern nur gute Musik auf die Clavierpulte gelegt wird — so ist der „concertirende" Künstler in der angenehmen Lage, von allen sogenannten Concessionen bezüglich „leichter Waare" absehen und getrost nur das Beste bieten zu können, das ihm selbst zu Gebote steht. Vielleicht hat auch ein anderes, ein „negatives" Moment so günstig zu der Geschmacksbildung des dänischen Publikums beigetragen: die untergeordnete Rolle, welche die Oper in Kopenhagen spielt, die beschränkte Auswahl, wie die beschränkte Anzahl der diesem Bastard-Parasiten gewidmeten Abende. Schauspiel und Tanzspiel, d. h. das poetische Ballet, nicht das spektakulöse Schoßkind des Herrn v. Hülsen Excellenz (die weibliche Wachtparade), — haben in der dänischen Hauptstadt (jetzt eine Viertelmillion Einwohner) zum Vortheil ihres ästhetischen Geschmackes bislang dominirt. Leider erscheint das so viele architektonische und sonstige Vorzüge (nirgends ist mir eine so zugwindgeschützte Bühne vorgekommen) besitzende neue Königl. Theater allzu geräumig, allzu großartig, um die Wirkungsfähigkeit der feineren Komödie nicht zu gefährden; immerhin dürfte der Mangel an Geldmitteln die drohende Inauguration des Baalsdienstes „Operncultus" noch auf einige Jahre hinausschieben. Ich hörte mir vorgestern zwei Acte von Rossini's „Tell" an; außer einem neu entdeckten lyrischen Tenor mit wirklichen ut de poitrine, dessen erstes Debüt sehr versprechend ausfiel, und einem recht vorzüglichen Bariton, gehörten sämmtliche übrigen Vocalisten jener braven Gattung Pensionäre an, welche von einem milden Oberhofmarschallamt für den Verlust ihrer Stimme (falls sie deren je gehabt) durch den Titel „Kammersänger" getröstet werden, vermuthlich, weil sie eigentlich nur noch in Kammern genügend hörbar sind, und welche man, je nachdem man sich diesseits oder jenseits des Souffleurkastens postirt, entweder als Folterkammer- oder als Rumpelkammer-Sänger näher präcisiren könnte, wie z. B. in . . . . . und . . . . . — —.

„Schwerin dürfte nächsten Winter eine recht gute Concertstadt werden" äußerte jüngst mit diplomatischer Ruhe mein trefflicher

Reisebegleiter, Herr Hermann Wolff, indem er mir das Feuilleton der „Hamburger Nachrichten" über die infolge einer Erkältung des Intendanten stattgehabte „unheilvolle" Erhitzung des dortigen Hoftheaters verabreichte. Es wäre eine eines Preisausschreibens wohl würdige Aufgabe, die Frage zu lösen, wie viel gute Abonnementsconcerte und sonstige Musikaufführungen erforderlich wären, um die gemeinschädliche Wirkung schlechter oder mittelmäßiger Opernvorstellungen je in der Saison bei einem Durchschnittspublikum zu neutralisiren, bezw. zu paralysiren. Leider lehrt Erfahrung in den meisten Fällen, selbst dort, wo intelligente und tüchtige Leiter des Concertwesens ihre „musikalischen Pflichten" (s. die noch keineswegs veraltete Broschüre Hans von Bronsart's über diesen Gegenstand)[1] gewissenhaft und systematisch erfüllen — daß Theater-Intendanten und -Capellmeister, unter gütiger Mitwirkung schul- und stylloser Brüller und Flüsterer, vulgo Sänger genannt, sich unglaublich wenig Mühe zu geben brauchen, um das Gegentheil ebenso rasch als sicher zu effectuiren. Man wende nicht ein, das Theater- und das Concertpublikum einer Stadt sei ein völlig getrenntes; im großen Ganzen rekrutirt es sich doch aus denselben Individuen, die einen freien Abend nicht daheim verwerthen können und die — ein in ärmlichen deutschen „Flecken" häufiges Vorkommniß — für die dem Kunstgenusse gewidmete Geldausgabe die freie Heizung und Beleuchtung im Concertsaal oder Theater mit in Anschlag bringen. Ich resümire meine Ansicht: eine gedeihliche Entwickelung des Musiklebens wird unmöglich, jedenfalls wesentlich beeinträchtigt, durch eine unkünstlerische Opernwirthschaft, auch bei respectabelstem Concertwesen.

Beim Durchlesen des Vorstehenden will mich bedünken, als habe ich eigentlich nur Gemeinplätze vorgebracht, würdig des Falsetts eines protestantischen Regennachmittags-Predigers. Möglich. Aber lassen sich gang und gäbe Irrthümer, triviale Unwahrheiten anders als auf homöopathischem Wege, anders als wiederum durch triviale Wahrheiten bekämpfen?

[1] „Musikalische Pflichten". Leipzig 1858. Heinrich Matthes.

Kopenhagen, den 23. April.

Zu Nutz und Frommen anderer „Claviervagabunden" beiderlei Geschlechts darf ich nicht unerwähnt lassen, daß es bei vorgerücktem Frühlingswetter, vom geschäftlichen Gesichtspunkte aus betrachtet, nur ein schöner Luxus ist, in dänischen Provinzialstädten zu concertiren, welche, wie Odense, des Märchendichters Andersen unansehnliche Geburtsstadt, oder das sehr lieblich gelegene, auch elegante Aarhus, nur den zehnten Theil der Bevölkerung der Hauptstadt aufweisen können. Gern hätte ich mich den zahlreichen Abwesenden angeschlossen, welche das „Ozon" in reinerer Dosis außerhalb des Concertsaals einzunehmen vorzogen, allein die Aufmerksamkeit und freundliche Empfänglichkeit der Anwesenden ließ es mich doch nicht bereuen, zwei Stunden für sie Clavier „geschwitzt" zu haben. Gestern gab ich nun hier mein drittes und letztes Concert, diesmal im Volkstheater — überraschend gut akustisch — und es schien mir, als ob sich mein freundschaftliches Verhältniß zum dänischen Publikum definitiv consolidirt habe.

Den heutigen Rasttag vor der Abreise nach Schweden benutze ich zur Mittheilung einiger Notizen über die hervorragendsten Tonkünstler des Landes, deren Bekanntschaft ich zu erneuern und zu vervollständigen willkommenen Anlaß gefunden habe.

Von Meister Gade als Centrum (nicht als „Nestor") der dänischen Tonkünstler habe ich bereits Eingangs gesprochen. Seine Productivität im letzten Decennium ist eine spärlichere geworden. Doch hat man z. B. seinen Novelletten für Streichorchester (sicher nicht minder werthvoll, als die reichlich anerkannten Walzer für Streichquartett von Kiel) und seinem Violinconcerte meines Erachtens nicht die gebührende Beachtung gewidmet. Letzteres verdient namentlich durch seine Bevorzugung der Gesangsfähigkeit des Instrumentes vor seiner Passagenbeweglichkeit die Sympathien aller Vortragsvirtuosen. Befremdend war mir die Aeußerung des großen Coloristen, daß er in neuerer Zeit nur äußerst langsam und bedächtig instrumentire. Nun, für einen Decorationsmaler hat ihn wohl noch kein Musiker gehalten, der beispielsweise seine „Tutti" durch die Lupe betrachtet hat. Die sogenannten

Wagnerianer mögen nur die letzte Seite der „Hamlet-Ouvertüre", aber Zeile für Zeile, sorgfältig examiniren: da werden sie dann Dinge, Kleinigkeiten, die keine sind, („trifles make perfection" sagte neulich ein englischer Maler, hinzufügend „and perfection is no trifle") bemerken, die sie aus ihrer gedankenlosen Nibelungen-Abschmiererei — mitunter sollte man glauben, Herr Angelo Neumann habe ihre Parodien eigenhändig orchestrirt — zu einiger Besinnung zurückführen können. Gade hat seiner achten Symphonie keine neunte an die Ferse geheftet; er verwendet seit Jahren ein immer größeres Quantum Zeit auf seine praktische Wirksamkeit als Concertdirigent und als Director und Lehrer des städtischen Conservatoriums.

In ersterer Eigenschaft hat er z. B. die vor ihm hier gänzlich unbekannte „Neunte" eingebürgert und Bach's Matthäus-Passion. Von letzterer muß ich nach allen Berichten von Ohrenzeugen halten, daß Kopenhagen die einzig wirkliche Musteraufführung dieses unvergänglichen Sacrum geliefert habe. Nirgends hat man sich zu den Vorbereitungen mehr Muße gegönnt, und namentlich soll die Aufstellung der verschiedenen Chöre und Orchester nirgends so glücklich gelungen sein. Deutsche Kirchenmusikvereine, Concertdirectionen (die Leipziger bleibe ausdrücklich hierzu unaufgefordert) u. s. w. thäten wohl daran, sich von demjenigen Meister, der von Rechtswegen die Erbschaft Mendelssohn's anzutreten berufen gewesen wäre, wenigstens die Zeichnungen von dieser Aufstellung bei Zeiten zu erbitten, um bei der mit starken Schritten herrannahenden 200jährigen Geburtsfeier des „Gott-Vaters" der Musik den Mangel an Geist durch Buchstabentreue annähernd zu compensiren.

In der anderen Function, der des Conservatoriums-Directors, bietet mir Gade's Praxis Gelegenheit zu einer Digression. — Wie Pilze sind die sogenannten Conservatorien (was eigentlich conservirt werden soll, darüber ertheilt keine Zeitungs-Expedition Auskunft) in den letzten fünfzehn Jahren überall im deutschen Reiche aufgeschossen. Ihre Anzahl übertrifft bei weitem diejenige der Nähmaschinenfabriken, zu denen sie in einer gewissen ästhetischen Verwandtschaft stehen; Berlin besitzt davon in jedem Polizeireviere mindestens eines. Ueber Zweck und Resultate dieser „Gründungen"

könnte man sich seine eigenthümlichen Gedanken machen, wenn an der Spitze derselben nicht gerade ein in der Musikwelt hochgeachteter Name figurirt, wie Kullak, Scharwenka, Stern. Ich behaupte, daß in den meisten Fällen so wenig die Einseitigkeiten und Nachtheile des durch diese Institute außer Cours gesetzten Privatunterrichts beseitigt werden, daß vielmehr der Dilettantismus im schlechten Sinne, die musikalische Halb- und Viertelsbildung noch blüthenreichere Förderung erhält, namentlich dort, also fast immer, wo ökonomischer Speculationsgeist, wo das „Geschäft" prädominirt. —

Als ein wirkliches deutsches „Conservatorium der Musik" gilt mir lediglich dasjenige Institut, welches sich zur Aufgabe stellt, die Musikwelt mit tüchtig gebildeten Orchestermusikern zu versorgen, da es, bei dem Nichtvorhandensein deutscher Gesangskunst und deutscher Gesanglehrer, nun einmal leider unmöglich scheint, wenigstens bis dato unmöglich geblieben ist, tüchtig gebildete Sänger zu liefern.[1] Diese Aufgabe hat das älteste und mir deßhalb ehrwürdigste Institut, das Conservatorium der Musik in Prag relativ stets am befriedigendsten gelöst, wird sie auch unter der Leitung seines neuen Directors, des vorzüglichen Violin-Professors Herrn Anton Bennewitz, zu dessen Ernennung man in jeder Hinsicht Glück wünschen darf, befriedigendst zu lösen fortfahren.

Die jüngsten Conservatorien, nämlich die beiden königlich bayrischen Musikschulen in München und Würzburg wandeln die gleichen löblichen Bahnen, in welchen Bestrebungen sie allerdings durch reichliche Dotation „von oben" unterstützt werden; die Frage liegt nahe, was in diesem Verhältnisse denn in Preußen „von oben her" erwartet werden könnte? Auch Dresden, seitdem das dortige Conservatorium sich der ausgezeichneten Direction durch Hofcapellmeister (nicht Hofrath) Wüllner erfreut, wirkt gedeihlich für die künftige Orchestergeneration. Dagegen verdanken wir dem „Wirken" der Mehrzahl der Musik-Conservatorien alljährlich den

[1] Der französische Musikschriftsteller A. Ernst zitiert in einem »Hans v. Bülow et sa correspondance« betiteltem Aufsatz im „Figaro" (23 Mars, 1896) Bülows Antwort: »à ce directeur d'un conservatoire qui se vantait de former des artistes à conceptions supérieures: ‚Tâchez donc en attendant, de nous préparer quelques bons bassonistes . . . .'« —

gemeinschädlichen Zuwachs 1) von je einem halben bis ganzen Dutzend eingebildeter und darum „verkannter" Componisten, die nicht einmal im Stande zu sein pflegen, ihre Schweißprodukte, sei es auf dem Claviere rhythmisch verständig vorzuspielen, sei es einem damit betrauten Orchesterkörper einzuüben, — 2) von je einem halben bis ganzen Schock Pianisten dritten Ranges, von denen fünfundsiebzig Procent dem schönen Geschlechte angehören und eine neue Classe nicht stets „verschämten" Proletariats in bedenklicher Weise zu vermehren den einzigen Beruf haben. In den ersten Jahren nach ihrer Entlassung mit dem Zeugnisse der Reife, pochend auf die ihnen eingepaukten fünf Clavierconcerte mit Orchester und etwa doppelt so viele Solopièçen, peinigen sie die Capellmeister und Comitémitglieder der verschiedenen Abonnementsconcertdirectionen um Engagement; sind sie irgendwo mit einem halben Erfolg gekrönt worden, so erneuern sie dies Anliegen alljährlich. Ging es dagegen mit dem öffentlichen Auftreten schief, so resigniren sie sich, falls ein günstiger Zufall sie nicht unter die Haube bringt, zum Vegetiren als „Claviermamsellen". In der That ein prekäres Vegetiren; woher käme denn die Möglichkeit genügender Nachfrage bei solch entsetzlichem Ueberfluß von Angebot, wo fänden sich noch Schülerinnen, außer etwa in den Reihen der Mitlehrerinnen? Genug; wiewohl das klägliche Bild in allgemein-socialem Interesse eine detaillirte Ausführung zu vertragen wohlgeeignet wäre.

Das städtische Musikconservatorium in Kopenhagen unter Gade's Leitung ist ebenso, wie die Hoch'sche Musikschule unter Meister Raff in Frankfurt, durch die Munificenz eines Privatmannes in's Leben gerufen worden. Es begnügt sich nun (und hierin liegt das „punctum saliens") mit den Zinsen des Stiftungs-Kapitals, will keine Geschäfte machen, es beschränkt die Zahl der aufzunehmenden Zöglinge auf 40 bis höchstens 45 Köpfe.[1] Auch die Damen nehmen an dem Instrumentationskursus, den der Director gibt, theil. Sein Verfahren hierin ist ebenso neu als

[1] Es wird gelehrt: Orgel, Clavier, Geige (ausnahmsweise auch Violoncell); [dem] Chorgesang und der Theorie wird ein viel umfassenderer Spielraum als in anderen Musikinstituten gewidmet. B.

praktisch. Ein Special-Studium, das des Anschlags-Colorits auf dem Claviere, welches er neben allerlei systematischen Uebungen in Beherrschung rhythmischer Schwierigkeiten und in richtiger Accentgebung cultiviren läßt, hat mir besonders imponirt. Hier wäre denn zum ersten Male jene Lücke ausgefüllt, deren Klaffen Hector Berlioz in seinen Schriften häufig mit so viel berechtigtem Kummer constatirt. Bei dieser Gelegenheit sei eingeschaltet, daß Gade für Berlioz' Musik mehr Sympathien hegt, als sämmtliche deutsche Capellmeister zusammengenommen und sich seit Jahren die Vorführung derselben in den Casino-Concerten mit Vorliebe angelegen sein läßt.

Gade's Mitarbeiter an dieser so schön verständig, so künstlerisch organisirten Lehr-Mission sind sämmtlich Tonkünstler ersten Ranges und zugleich derselben Familie angehörig. Gade's Schwiegervater erster Ehe, Professor J. P. Hartmann, der Nestor der dänischen Componisten, ist uns Deutschen leider ziemlich fremd geblieben. Er ist eben vorzugsweise Nationalcomponist (nicht Localcomponist) in dem Sinne, wie Glinka bei den Russen, Erkel bei den Magyaren; an Phantasie, Wissen und Geschmack darf er dem inter-national gewordenen Gade ebenbürtig genannt werden. Vor 26 Jahren, bei meinem ersten Besuche Kopenhagen's, hatte ich das Glück, ihn Orgel spielen zu hören, und der Eindruck, den mir sein Vortrag wie seine Compositionen damals gemacht haben, ist mir als ein wahrhaft erhebender unvergeßlich geblieben. Seine Opern, Balletmusiken, Cantaten haben niemals einen Auswanderungsversuch gemacht, der ihnen in Ansehung ihres einleuchtenden Kunstwerthes sicher geglückt sein würde. Eine ziemlich alte Preis-Clavierſonate (Schuberth in Hamburg), die kürzlich in neuer Auflage wieder erschienen, ist, glaube ich, allein zu uns gedrungen. Professor Hartmann ist gegenwärtig 76 Jahre [alt] und erfreut sich der vollsten Geistesfrische und Wirkensrüstigkeit. Selten habe ich eine so vornehme Erscheinung, bei so hohem Alter doch so wenig greisenhaft gesehen. Durch und durch Patrizier in seinem Aeußeren wie in seinem Inneren, illustrirt er, wie Wenige, Anton Rubinstein's schönen Ausspruch: „Die Musik ist eine aristokratische Kunst". Nie hat er eine Trivialität geschrieben. —

Sein Sohn, Professor Emil Hartmann, braucht den Lesern nicht durch mich vorgestellt zu werden. Seine Symphonie, seine Ouvertüre „Nordische Heerfahrt", mehrere der Kammermusik angehörige Werke, zuletzt seine Sammlung von Volksliedern und Volkstänzen für Clavier allein, haben in vielen deutschen Städten beste Aufnahme gefunden, seinem Namen einen vortrefflichen Klang erworben. Diesen letzteren möchte ich auch seiner Instrumentation, die mir häufig allzu massig erscheint, in noch höherem Grade gönnen. Herr August Winding, vortrefflicher Organist und Pianist, Schwiegersohn J. P. Hartmann's (somit Gade's Schwager), befindet sich im gleichen Falle durch sein schönes Clavier-Concert und andere, sich auszeichnender Beachtung empfehlende, Compositionen, zu denen ich seine neuesten drei Phantasiestücke für Clarinette mit Clavier und ein Heft Präludien in allen Tonarten zähle, welche sich den gleichen Arbeiten von Stephen Heller und Theodor Kirchner würdig anreihen, sowohl was distinguirte Erfindung und Empfindung, als was correcte und geistreiche Form — bei bequemer Spielbarkeit — betrifft.

Nun denke man sich diese genannten vier — älteren und jüngeren — Meister: Gade, die beiden Hartmann, Winding in innigster Geisteseintracht und von eifrigster Liebe zu ihrem Lehrberufe erfüllt, die musikalische Ausbildung einer auserwählten Jüngerschaar leitend, welche nur so viel Glieder zählt, daß eines jeden besondere Individualität bei der Unterweisung volle Berücksichtigung erfahren kann, und man wird zugestehen müssen, daß dem Ausrufe „hier ist einmal ein Ideal realisirt" keine Ueberschwänglichkeit vorgeworfen werden kann. ÷

Nur geniale Menschen sind auch praktisch — wenn es sich nämlich um etwas Höheres als „Routine" handelt. Von dieser der Menge noch als paradox geltenden Wahrheit habe ich mich auf's Neue überzeugt, als ich unter Meister Gade's Führung die dem Unterricht dienenden Räume durchwanderte. Welche minutiöse Ordnung, Sauberkeit, welcher akustische und optische Comfort in allen Theilen! Wie vorsehungsmäßig sind alle Mobilien und Requisiten eingerichtet, — (Schreibpulte für die Lehrer, Wandtafeln, Bibliotheksschränke, Schülersessel), wie trefflich ausgewählt aller

Bilderschmuck, stets im Hinblick auf den Zweck, dem die Zimmer geweiht, wie sorgsam ist alles vermieden, was Störung oder Zeitverlust mit sich führen könnte! Aehnliches habe ich nur noch im Frankfurter Musikconservatorium vorgefunden: Raff ist in dieser Beziehung leider Gade's einziger Concurrent. —

III.

Stockholm, den 27. April.

„Das große Talent, welches wir Skandinavier für Essen und Trinken besitzen, werden Sie am blüthenreichsten in Schweden ausgebildet finden", hatte mir Niels W. Gade am Tage meiner Abreise gesagt und ferner hinzugefügt: „grüßen Sie alle die schönen Schwedinnen persönlich von mir". — „Alle?" — „Ja alle." — „Wohl, das ist leichter, als nur einige."

Die erste Behauptung des dänischen Tonmeisters habe ich in den ersten vier und zwanzig Stunden nach meiner Ankunft in der unbedingt schönsten Stadt beider Welten, die ich gesehen — in Konstantinopel habe ich noch nicht Clavier gespielt — nicht blos reichlichst bestätigt gefunden, sondern habe auch bei mir selber ein bisher ungeahntes Talent zur Acclimatisirung entdeckt. Die magennervenreizende herrliche Seeluft und besonders die wunderbare Beschaffenheit der zur Ausbildung gedachten „Talentes" dargebotenen Erziehungsmittel, ihre beispiellose Varietät und anachronistische Wohlfeilheit können bei längerem Aufenthalte eine baldige Reife für — Karlsbad und andere Unterhauskuranstalten erzeugen. Vor dem Genusse des beliebten „schwedischen Punsches" — sei es auch in noch so bescheidener Quantität — warne ich jedoch alle diejenigen Collegen, welchen daran liegt, bei öffentlichem Auftreten am anderen Tage nicht zu den Katzenmusikanten gerechnet zu werden.

In der zweiten, in die Form eines Auftrags von Grüßen eingekleideten Behauptung habe ich vorläufig nur einen Charakterzug nationaler Bescheidenheit finden können. Oder wirken die Erinnerungen an die reizenden Erscheinungen, welche mir in Kopenhagen begegnet sind, noch bis zur Blendung oder doch Trübung meines Blickes mächtig? Wie dem auch sei, ein so anmuthiges Wesen, wie

z. B. die beliebte Hofschauspielerin Frau Betty Hennings, nicht minder entzückend auf der Bühne, als außer derselben, wo sie deutsch spricht und der Fremde sich ihr gegenüber also heimischer fühlt, hat mein Auge hier noch nicht gestreift. Ihr Gemahl ist der Hofmusikhändler Herr Dr. Hennings, der wackere Kämpfer gegen die Pest des Nachdrucks, welche hier in einem Flor stand, nur vergleichbar mit der in Moskau oder New-York herrschenden Piraterie gegen geistiges Eigenthum, die aber Dank seinem Vorgange sich, wenn auch noch nicht dem Erlöschen nähert, doch einer bedeutend verschämteren Ausübung befleißigt. Herr Hennings hat seinem Bestreben wahrhaft chevalereske Opfer gebracht, indem er Artikel, die von Concurrenten bereits nachgedruckt, also ziemlich stark verbreitet waren, neuerdings von den Originalverlegern käuflich erworben hat. Die Zuvorkommenheit dieses Gentleman, der sich ebenso sehr durch Verständniß als Begeisterung für Musik auszeichnet, gegen Künstler, welche ihm das Arrangement ihrer Concerte anvertrauen, ist selbst durch die mißlichsten Erfahrungen nicht abgekühlt worden. —

Eine andere, nach Gade „höchst schwedische" Dänin von ganz verschiedener, aber ebenso bezaubernder Originalität, hat mich sogar meinem Vorsatze abtrünnig zu machen verstanden, mir das historische Ballet „Waldemar" des bereits verstorbenen, aber durch einen würdigen Nachfolger (der den illustren Namen Gade trägt, ohne mit dem Tonmeister verwandt zu sein) ersetzten Tanzpoeten Bournonville, — wenn ich nicht irre, auch Lehrers der berühmten Frau Lucile Grahn —, zu Augen zu führen. In dem Hause der Frau Golla Hammerich habe ich den bisher angenehmsten Sonntag meiner Reise verlebt. Ihr Gemahl, Herr Angul Hammerich, der geistvolle und kenntnißreiche Kopenhagener Musikkritiker, war mir schon von früher her bekannt als Bruder desjenigen meiner Clavierschüler, mit welchen ich am lautesten prahlen darf. Ich habe ihm nämlich dasjenige Instrument, welches nach Joachim Raff's Ausspruche „als das Kameel zu betrachten ist, das die Sünden der musikalischen Welt durch die Wüste trägt", so gründlich verlehrt, daß er hierdurch seinem so vorzüglich erfüllten Berufe als Dirigent und Com-

poniſt mittelbar näher gerückt worden iſt. Seit einer Reihe von Jahren Leiter des Peabody-Inſtituts in Baltimore, leiſtet er als Vorſtand der Muſikſchule wie als Orcheſter-Chef Unglaubliches mit ſehr gewöhnlichen Kräften, die aber ſein unermüdlicher Wille zur Löſung der ſchwierigſten Aufgaben, wie z. B. Berlioz' (deſſen Unterricht er in Paris genoſſen hat) ſymphoniſcher Werke, zu ſchulen verſteht.

Als Componiſt iſt er durch ſeine vier nordiſchen Orcheſterſuiten, durch ſeine jüdiſche Trilogie dem gebildeteren deutſchen Muſiker genugſam bekannt. Zu bedauern iſt, daß ein (nach meiner Anſicht ſehr gelungener) dramatiſcher Verſuch aus ſeiner Feder, ſeit einer Privataufführung desſelben 1870 in Mailand, keine weitere Verbreitung gefunden hat. „La Vendetta" iſt eine einaktige tragiſche Oper mit nur drei Perſonen, welche mich durch ihre dramatiſche Verve und ihren ächtmuſikaliſchen Inhalt gleich hoch gefeſſelt hat. In unſerer namentlich für Tragik ſo ſiestaloſen Theaterzeit dürfte die Vorführung eines ſo bequem herzuſtellenden kurzen lyriſchen Drama's, etwa in Verbindung mit Adam's „Giſella" oder einem Ballette des Muſikjuweliers Delibes, Chancen guten Erfolges haben; das Experiment empfiehlt ſich ſomit jedem Director, deſſen Amtsverſtand in der Mitte zwiſchen dem der Excellenz von Hülſen und der Eminenz Pollini — ſchwankt, oder vielmehr nach des Letzteren Seite zu ſteigt.

Wenn des Componiſten Asger Hammerich's Clavierſpiel ſich, Dank meiner Verlehrthätigkeit, auf einem Standpunkte befindet, der mir geſtatten würde, dasſelbe als Reclame für Abwehr weiblicher Fingergenie's zu verwerthen, welche bei mir Heilung von ihrer Schlafloſigkeit über die Lobeeren der Damen Eſſipoff und Menter ſuchen (jedoch nicht finden können), ſo läßt ſich dies nicht von ſeiner talentvollen Schwägerin behaupten. Sans peur et sans reproche hat ſie mit mir das ihr noch wildfremde dritte und vierte Heft von Brahms' Ungariſchen Tänzen geſpielt (welche die erſten beiden Hefte an poetiſchem Reize vielleicht noch übertreffen) und mich dann, in Gegenwart des Componiſten, mit einem ſehr liebenswürdigen Werke gleicher Gattung bekannt gemacht, mit Franz Neruda's „Slowakiſchen Tänzen" für Clavier zu

vier Händen gesetzt. Es wäre eine unverzeihliche Unterlassung, wollte ich bei meinem Abschiede von Kopenhagen jenes daselbst den größten Theil des Winters residirenden Künstlers nicht gedenken, der auf das dortige Musikleben so anregungsvollen Einfluß ausübt. Als Violoncellist nimmt er meines Erachtens dieselbe „comprimaria" (wie es italienisch heißt) Stellung zu Meister Piatti ein, wie seine erlauchte Schwester, die „Geigenfee" Frau Wilma Norman-Neruda zu Meister Joachim. Das weiß mein hochverehrter Freund, Herr Charles Hallé in London, sehr wohl, und deßhalb hat er sich ihn auch wieder für die Frühlingssaison als dritten im Bunde für sein Kammermusik-Kosmorama verschrieben. Es läßt sich nichts Vollendeteres denken, als z. B. der Vortrag von Brahms' erstem Clavier-Trio (H dur) durch diese Künstler-Trias!

Die beinahe 20stündige Eisenbahnfahrt von Malmö nach Stockholm habe ich mir durch verschiedene vergleichende Studien über den Charakter der skandinavischen „Einzeln-Species" verkürzt. Einen besonderen Belehrungsbeitrag hierüber bot mir P. F. Siebold's Anthologie der nordgermanischen dramatischen Literatur in deutschen Uebertragungen dar, von welcher bis jetzt drei Hefte, je ein dänisches, norwegisches und schwedisches Drama enthaltend, erschienen sind. Man darf dem Herausgeber seine Bevorzugung Norwegens — Henrik Ibsen's „Brand" ist überhaupt die tiefsinnigste Dichtung in dramatischer Form, welche der Welt seit Lord Byron's Genius zu Theil geworden — deßhalb nicht zum Vorwurfe anrechnen, weil es ihm bei der Auswahl der Specimina um schärfere Hervorhebung der Gegensätze als der Gemeinsamkeiten zu thun war. Das erhellt schon aus Herrn Siebold's Vorreden, welche dem Leser zwar manches recht überflüssige, wie z. B. seine holprigen Gelegenheitscarmina bei skandinavischen Jubelfeiern, aufdrängen, dennoch aber viel dankenswerthe (zuweilen etwas knappe) Aufklärungen ertheilen und darum die Beachtung aller Derjenigen verdienen, deren Wißbegierde nicht bei der That-

sache rasten will, daß die nicht bloß sprachverwandten Dänen und Norweger eine bedeutendere Geistescultur-Gegenwart genießen, als ihre hochwesentlich verschiedenen schwedischen Nachbarn, durch welche erstere Beide räumlich getrennt sind.

Sollten Productivität und Receptivität wirklich in der Regel feindlich einander ausschließen müssen? Jedenfalls führt es zu — Gräueln, wenn receptive Begabung in den Wahn geräth, sich als latentes productives Talent zu gebahren und zum patenten zwingen zu können. Wenn z. B. die zahlreichen trefflichen passiven Wagnerianer, d. h. die verständnißvollen Zuhörer Wagner's, es unterlassen wollten, sich auch als aktive, d. h. als sinnlose Nachahmer oder Parodisten Wagner's bei der „Geisterbewegung" zu betheiligen, so würde den gegnerischen Musikkritikern wie den besonnenen Enthusiasten viel Aergerniß erspart bleiben!

Die ganz außergewöhnliche Receptivität der Schweden mag vielleicht mit ihrer derzeitigen Sterilität im Tonreiche in Zusammenhang zu bringen sein. Die bis zum Einschüchtern lebhaften, also beinahe in's Gegentheil umschlagenden Ermuthigungen, mit denen mich das Stockholmer Publikum in meinem ersten „Recital" überschüttete, nöthigen mich beim Tasten nach Erklärungsgründen beinahe zu dieser Annahme. Nirgends, unter keinem Breitegrade, habe ich während eines vierteljahrhundertlichen Concertirens eine so tropische Wärme seitens der Zuhörerschaft erlebt; ein viermaliger Hervorruf nach einer kleineren Beethoven'schen Sonate pflegt ja selbst in Wien zu den Seltenheiten zu gehören.

Obiger Argwohn empfing übrigens im Opernhause gestern eine gewisse Bestätigung — nämlich bezüglich der productiven Dürre. Dem löblichen Versuche des Herrn Iwar Hallström in seinen „Vikingern" — deren Stoff in besserer poetischer Behandlung ein ungemein dankbarer sein würde — eine schwedische Nationaloper herzustellen, ist zwar in Ansehung des Strebens alle Anerkennung zu zollen, aber das Können (auch das Wissen, das Gelernt-

haben) entspricht so wenig dem Wollen, daß nach den beiden ersten Acten meine akustische Geduld auf das äußerste Minimum reducirt worden war und ich mich einer weiteren Prüfung derselben entzog. Ich muß übrigens hinzufügen, daß seine Landsleute dem „Bergkönig" des Autors (auch auswärts, z. B. in München zur öffentlichen Aufführung gebracht) ein viel günstigeres Zeugniß ausstellen. Ich bin leider nicht im Falle, mich diesem Urtheile anzuschließen, weil ich diese frühere (vom Componisten nicht persönlich, sondern von einem Fachmusiker, deßhalb also besser, instrumentirte) Oper nicht kenne, gestehe aber gern zu, daß die Manifestation eines gemüthvoll anempfindenden Dilettantismus in den „Vikingern" mich immerhin weit weniger beschädigt hat, als die je anspruchsvolleren, desto mehr zu mitleidigem Lächeln reizenden heimischen Producte ähnlicher Ambition, z. B. die „Falkensteiner" des Herrn Grafen Hochberg oder die „Königin Christine" des Grafen Redern u. dgl. Marionettenleichen. —

Höchstes Lob beansprucht das sehr tüchtige Hoforchester unter der ebenso tüchtigen Direction seines — nachdem Herr Ludwig Norman sich von der Opernleitung zurückgezogen hat — jetzigen ersten Capellmeisters, des Herrn Dente. Trotz, einem quantitativ nur mäßigen Streichquintette (zwölf Violinen von denen die sechs Primgeiger, unter ihnen die zwei Concertmeister, Ungewöhnliches in Tonfülle bieten, ferner je vier Bratschen, Violoncelle und Contrabässe) dominiren die Bläser niemals auf Unkosten des Ganzen. Namentlich zeichnet sich das Blech durch noble Zartheit und Weichheit aus, welcher seltene Vorzug bei der rücksichtslosen, unbehülflichen Orchestration der erwähnten Oper in ein um so helleres Licht trat. In Anbetracht des Operndienstes, der das Normalmaß — drei Vorstellungen wöchentlich — höchst selten überschreitet, sind der Holzbläser je drei fest engagirt, ebenso ein fünfter Hornist. Die Gesammtzahl der Capellmitglieder beträgt somit fünfzig Mann incl. Harfenist. Bei den Symphonieconcerten pflegt das Streichquintett Verstärkung zu erhalten. Zweiter Hofopern-Capellmeister ist ein ebenfalls tüchtiger und frischer Musiker, Herr Nordquist, der zugleich als Chordirektor fungirt. Das Repertoire ist, obwohl nicht einseitig, doch ein vorwiegend

kosmopolitisch-modernes. Bizet's Bijou „Carmen" hat es unter den neueren besseren Werken zu der größten Anzahl der Aufführungen gebracht. Wagner's „Lohengrin" hat sich als eine Zugoper conservirt, während „Rienzi" und „Holländer" seit dem Ausscheiden des wagnerbegeisterten Opernsängers Herrn Fritz Arlberg, dem eine vorzügliche Uebersetzung der Wagner'schen Operndichtungen in's Schwedische zu danken ist, seit Längerem von der Stockholmer Opernbühne — vermuthlich nicht für immer — verschwunden sind.

Des ebengenannten Künstlers Bekanntschaft machte ich bereits 1865 in München, wohin er zur ersten Aufführung von „Tristan und Isolde" gewallfahrtet kam. Es war mir ein besonderes Vergnügen, dieselbe jetzt zu erneuern; denn selten ist mir ein so vielseitig gebildeter Bühnensänger begegnet, der zugleich ein so ächter Musiker ist, als welchen ihn auch ein ganz interessantes Opus: „Zwei Lieder vom Tode" für Mezzosopran mit Orchester — kundthut. Die jüngere, bekanntlich ebenfalls hochbegabte Schwester von Frau Wilma Norman-Neruda hat somit durch ihre Verbindung mit Herrn Arlberg keine „Mißheirath" geschlossen.

IV.

Stockholm, den 30. April.

Spielt die liebe Oper nun allerdings im öffentlichen Musikleben der Residenz der Familie Bernadotte eine weit hervorragendere Rolle, als in dem des um 80.000 Einwohner reicheren Kopenhagen, so ist dennoch auch dafür gesorgt, daß das „Concertpublikum par excellence" nicht zu fasten habe. Der Gelegenheiten, sich die Ohren musikalisch zu stutzen, oder sie vom Niedersatze Gounod'scher und Verdi'scher „Zauberklänge" zu säubern, sind gar manche dargeboten, welche ich im Folgenden namhaft machen will, als freiwilliger Beiträger zum nächsten Musikerkalender.

Da gibt es zunächst sechs Symphonie-Concerte der Königl. Hofcapelle unter Leitung des Herrn Hofcapellmeisters Ludwig Normann, deren Programme mustergültig, also vorwiegend classisch gehalten sind. Da ich Brahms den Classikern beizähle, so

erwähne ich von den berücksichtigten modernen Romantikern nur z. B. Berlioz und Saint-Saëns, deren Namen im Tonkünstlerlexikon des Ober-Spreecapellmeisters bekanntlich fehlen, was allerdings noch keine Auszeichnung ist. Extraconcerte zum Besten des Orchesterpensionsfonds vervollständigen den Consum an symphonischer Musik.

Die Stockholmer Musikgesellschaft — ein gemischter Chorgesangverein — dessen Direction zwischen den Herren Norman & Svedbom getheilt ist, erst seit zwei Jahren bestehend, bietet alljährlich etwa vier Concerte, bald mit Clavierbegleitung, wo dann auch a capella gesungen wird, bald mit vollem Orchester. Cherubini's Missa solemnis, Händel's Messias, Gade's Erlkönigs Tochter u. A. sind in letzter Saison darin zu Gehör gebracht worden.

Soiréen für neuere Kammermusik hat vor Kurzem der Musikalienhändler Herr Beer (Huß & Beer) organisirt und scheinen dieselben einen recht glücklichen Fortgang zu versprechen. Ein wie hochwichtiger Factor in der Entwickelung des Musiklebens einer Stadt der „erste" Musikhändler sein kann, davon haben die wenigsten Koryphäen dieser Industrie eine Ahnung, verschmähen es meistens, sich derselben bewußt zu werden. Herr Beer, ein Gentleman wie sein College Dr. Hennings in Kopenhagen, läßt es an nichts fehlen, fördernd und anregend auf den Cultus guter Musik einzuwirken, ermuthigt junge Componisten durch bereitwillige Verlegerschaft, gibt eine sehr anständig gehaltene und höchst elegant ausgestattete Wochenschrift für Musik heraus — Monatsschrift wäre vielleicht praktischer —, welche ihm ebenfalls Opfer auferlegt, engagirt fremde Künstler, kurz mäcenatisirt nach allen Richtungen, theils aus Patriotismus, theils aus ächter Melomanie.

Endlich wäre noch eines Miniatur-Bilse zu erwähnen, des Herrn Capellmeisters Meißner, der über ein wohlgedrilltes Orchester von 35 Mann verfügt und in seinen regelmäßigen Abendconcerten (ohne Eintrittsgeld) sich nach Möglichkeit bemüht, das ihm zugewiesene Feld der Unterhaltungsmusik zu veredeln und durch Aufnahme der zugänglicheren Werke der Classiker zu erweitern. Bei einem Besuche habe ich mit besonderem Vergnügen das richtige feine Tempogefühl constatirt, welches Herrn Capell-

meister Meißner vor seinen „militärischen“ Collegen in Deutschland auszeichnet. —

Der gestrige Abend im königlichen Opernhause wird mir denkwürdig bleiben wegen des vollkommen geglückten Versuches, die Meininger Principien auf außerdeutschen Boden einzupflanzen. Es gab ein Beethovenconcert in verwegenster — Monotonie.

Die Hofcapelle executirte mit großer Correktheit und Wärme die Ouvertüren zu „Fidelio“ und zu „Coriolan“; Schreiber dieses spielte das vierte und fünfte Clavierconcert und muß bekennen, daß ihm das letztere durch Herrn Kapellmeister Dente so vortrefflich begleitet worden ist, wie er es sich von den unzähligen Vorträgen desselben nur ein einziges Mal noch entsinnen kann: im Jahre 1864 von der Dresdener Hofcapelle unter Generalmusikdirector Julius Rietz' Leitung. Eine heftige innere Bewegung hatte ich zu bemeistern, als mir der die Honneurs machende Intendant die „interessante“ Notiz mittheilte, daß mein „Bechstein“ genau auf dem Platze postirt sei, wo vor 90 Jahren den kunstfreundlichen Monarchen Gustav III. während des später von Auber und Verdi in Musik gesetzten Maskenballes die tödtliche Kugel eines rebellischen Junkers getroffen habe. Und während der Pause wiederum wurde ich in das Kabinet geführt, in welchem dem tödtlich verwundeten Könige die erste — leider vergebliche — ärztliche Hülfe geleistet worden war. Im September d. J. feiert nun das unter seiner Regierung 1775 begonnene, 1782 vollendete Haus sein hundertjähriges Bestehen. Zur Festoper ist das nämliche Werk bestimmt, mit welchem es damals inaugurirt wurde: „Cora und Alonzo“ von dem alten, erst schwedischen, dann sächsischen Hofcapellmeister Naumann, dessen weniger berühmter — sagen wir: Großvater — gegenwärtig in Dresden illustrirte Musikgeschichte macht.

Christiania, den 4. Mai.

Eine vierundzwanzigstündige Eisenbahnfahrt mit Unterbrechung durch einen vierstündigen nächtlichen Wartesaalaufenthalt pflegt sonst nicht eben als Nervenwohlthat gepriesen zu werden. In Schweden

eilen aber selbst die Schnellzüge nur mit Weile und ersetzen, wie die Menschen, durch Behaglichkeit den Mangel an — Geläufigkeit. „Andantino amabile."

In Station Laxo harren des Reisenden die denkbar bequemsten Lagerstätten, auf welche er sich sofort — gratis — ausstrecken und „das unterbrochene Opferfest" für „Allsieger Morpheus" fortsetzen kann. Ein Lokomotivenpfiff statt des sonst üblichen Haydn-Rubinstein'schen Cdur-Dreiklanges verkündet dann mit dem Sonnenaufgang zugleich die Weiterfahrt; ich glaubte den ersten Tag eines Musikfestes verschlafen zu haben und war vor Erreichung der norwegischen Grenze noch im Stande, die erlebten „Hörenswürdigkeiten" Stockholms in meinem Gedächtnisse zu recapituliren. Zwei Lücken allerdings habe ich mit Bedauern zu constatiren; in Upsála, der ehrwürdigen alten Universitätsstadt, deren Dom, der schönste des Landes, eine „gefrorene Musik" von unvergeßlichem Eindruck darbietet, hatte ich nur das Vergnügen, Herrn Musikdirector Hedenblad kennen zu lernen, nicht aber den von ihm geleiteten nationalen Männergesangverein, der auf der letzten Pariser Weltausstellung ein so rühmliches Aufsehen erregt und bei der Heimreise in Hamburg erfolgreiche Concerte gegeben hat.

Noch empfindlicher hat es mir leid gethan, daß mein persönlicher Verkehr mit dem letzten wirklich-reüssirten Schüler des Leipziger Conservatoriums aus dessen Glanzepoche, mit Herrn Ludwig Norman auf zwei allzu flüchtige Begegnungen sich beschränkt hat. —

Die zweite Hauptstadt des Doppel-Königreiches, welche sich zu Stockholm ähnlich verhält, wie früher in Italien Mailand zu Florenz, sich auch wie Mailand den Beinamen „capitale morale" oder „intellettuale" zulegen könnte, traf ich bei meiner Ankunft in tiefer Trauer. Die gefeiertste Schauspielerin (Frau Johanna Reimers) war, nur 34 Jahre alt, so eben einer unerbittlichen schmerzlichen Krankheit erlegen. In allen Schaufenstern der hier sehr zahlreichen Buch- und Kunsthandlungen war ihre Büste ausgestellt, mit einem schwarzen durchsichtigen Flor geschmackvoll behangen. Das auf heute Nachmittag angesetzte Leichenbegängniß wird so ziemlich die gesammte Bevölkerung zur Erweisung der letzten Ehre

vereinigen.[1] In einem Lande, wo der Tod eines Künstlers Veranlassung zu einer nationalen Trauer giebt, hat man sicher Recht, den Geburtsadel abgeschafft, ihn durch den des Talents und Verdienstes ersetzt zu haben. Hat doch heutzutage der Geburtsadel als Kaste nur in denjenigen Staaten noch Existenzberechtigung, deren gesellschaftliches Leben einen mehr oder minder verkleideten (Johannes Scherr unterscheidet sehr treffend „süßen" und „sauren Pöbel") zahlreichen Mob stellt, zu welchem er dann theils einen harmonischen Gegensatz, theils eine logische Ergänzung („süß") zu bilden berufen ist. In ganz Skandinavien gibt's keinen Pöbel, auch in der größten Stadt, in Kopenhagen nicht. Man darf deßhalb dem Dichter Björnson nicht grollen, wenn er gegenwärtig den Musendienst mit demokratischen Missionspredigerreisen vertauscht hat. Wo eine Demokratie sich auf der Grundlage allgemeiner Gesittung und Höflichkeit entwickelt, hat der eingefleischteste Aristokrat nichts einzuwenden: kann er ja doch darin nur die Verbreitung seiner eignen Principien begrüßen. Ja sogar, sogar, sogar in der Presse glänzt der Pöbel durch seine Abwesenheit. Blätter vom Gehalte und Tone wie . . . . . in Berlin und . . . . . in Wien würden hier selbst keine Freiexemplare an den Mann bringen können.

Oper in Christiana: vacat. Leider versucht im Tivoli-Theater die „Operette" Blüthen zu treiben; was ich jedoch daselbst während einer Viertelstunde „Lecocq" genossen, schien mir, weil höchstens auf die Ohren nicht ganz nüchterner, frisch gelandeter Matrosen berechnet, von ungefährlichster Qualität. Im königlichen Schauspielhause wird eine Zwischenaktsmusik cultivirt, gegen welche auch principielle Gegner dieser Degradation von Tonkunst und Tonkünstlern ausnahmsweise keinen Einwand zu erheben brauchen. Auf dem Theaterzettel — man gab eine alte Komödie des dänischen Classikers Holberg (in Kopenhagen gibt man dafür fleißigst die Stücke der Norweger Ibsen und Björnson) — las ich mit Vergnügen das musikalische Menu verzeichnet: eine Symphonie von Haydn, zwei Ouvertüren von Boieldieu und Hummel. Das Publikum applau-

[1] Vergl. Brief v. 5. Mai 1882 Bd. VI, S. 167.

dirt nicht nur, sondern horcht andächtig zu, als ob es sich in einer Kirche befände. Wie geht es aber in einem deutschen Hoftheater zu, wenn vor Coriolan, Egmont, Hamlet, Braut von Messina die betr. Ouvertüren von Beethoven, Gade, Schumann gespielt werden? Davon vermöchte ich aus meiner Praxis in München und Hannover Erbauliches zu berichten. —

Der befriedigende Ausfall meiner ersten beiden Clavierabende hierorts gibt mir, als eine getreue Wiederholung der Erfahrungen von Kopenhagen und Stockholm, keinen Stoff zu neuen Glossen. Daß es mir vergönnt ist, in meinem letzten Concerte auch letzten Beethoven vorzuführen, danke ich dem außergewöhnlich hohen Niveau, auf welchem das Clavierspiel in Christiania steht. Der vortreffliche Claviervirtuos Herr Edmund Neupert und seine Flügel-Schwestern Frau Dr. Nissen (Erika Lie) wie Frau Agathe Baker-Gröndahl wirken lehrend und vortragend in der heilsamsten Weise auf die musikalische Geschmacksbildung. Letztere Dame hat sich auch mit unleugbarem Geschick und Glück im Componiren versucht und so wenig — ich darf meine bezüglichen Ansichten über diesen Punkt wohl als genugsam ruchbar voraussetzen — ich von der Befähigung des schönen Geschlechts für Noten-Kopf-Arbeit im Allgemeinen halte, muß ich doch bekennen, daß Frau Gröndahl's Leistungsproben sie nicht in die Kategorie derjenigen Colleginnen stellen, denen man den bekannten Berliner Localtext zum Fatinitzamarsch zuzupfeifen hat.

Die genannte Trias ist aus der Musterschule desjenigen großen Clavierlehrers hervorgegangen, dessen frühzeitiges Ableben ich nicht blos für Berlin, sondern für die Musikwelt überhaupt beklagenswerth finde. Herr Professor Dr. Theodor Kullak hat sich um Pianistenbildung, um Gründung und Bewahrung guter Clavierspiel-Traditionen in seinem aufopfernd thätigen Leben verdienter gemacht, als sämmtliche deutsche sogenannten Musikconservatorien zusammengenommen. Höchste Ehre darum seinem Andenken! Möge sein Beispiel denen stets voranleuchten, welche sich zu seiner Nachfolgerschaft berufen fühlen!

Erfreuen sich die eben genannten norwegischen Vertreter guten Claviervirtuosenthums schon eines hervorragenden Rufes auch bei uns, so ist dies in weit höherem Grade noch der Fall bei denjenigen beiden jungen Componisten, auf welche das dritte und nicht blos an Flächeninhalt größte skandinavische Reich mit gerechtem Stolze blicken darf: Edvard Grieg und Johann Svendsen. —

Da ich meine Reise nicht bis Bergen ausdehnen konnte, war es mir unmöglich, Herrn Grieg's persönliche Bekanntschaft zu machen; auch würde ich ihn vermuthlich verfehlt haben, indem er sich bereits wieder auf dem Wege nach Deutschland befinden soll. Einstweilen gab mir sein Nebenbuhler in der Gunst seines Vaterlands keine Zeit, mich über die erwähnte Vertagung empfindlicher zu grämen. In ihm lernte ich wiederum einen nordischen Musiker von ungewöhnlicher specifischer Begabung und Leistungsfähigkeit kennen, der — wie höchst selten erlebt man diese angenehme Ueberraschung bei seinen Landsleuten! — zugleich eine umfassende Weltbildung besitzt und in der Literatur der zeitgenössischen Culturvölker, deren Sprachen er vollkommen geläufig sprechen gelernt hat, erstaunlich wohl bewandert ist. Herr Svendsen soll sich außer seiner Thätigkeit als wirklicher Producent und als Lehrer auch häufig als ausgezeichneten Dirigenten bewährt haben, so namentlich in vergangener Saison durch zweimalige Aufführung von Beethoven's neunter Symphonie, für deren correcte Wiedergabe er durch seine Anwesenheit bei der Grundsteinlegung des Bayreuther Festtheaters vorzugsweise berufen war. Es würde unerklärlich bleiben, daß man einen Musiker von seiner Bedeutung nicht für die eigentliche Residenz (Stockholm) als Ober-Capellmeister erwirbt, zu deren künstlerischer Belebung ihn der Vollbesitz jugendlicher Manneskraft so wesentlich qualificirte, wenn nicht am Hofe dilettantenhafte Einflüsse zu dominiren schienen, mit deren leiser Andeutung ich mich als Fremder hier begnügen muß. Es stünde auch unser Einem übel an, die Splitter im Auslande rügen zu wollen, wo wir daheim mit den Balken — gesegnet werden. —

V.

Stockholm, den 8. Mai.

Es war ein ebenso origineller als praktischer Einfall meines Bevollmächtigten, Herrn Hermann Wolff, mir zum Abschied von Christiania daselbst ein populäres Concert zu arrangiren, d. h. populär hinsichtlich der Eintrittspreise, nicht hinsichtlich des Programms. Denn in diesem figurirten neben drei Werken Beethoven's Op. 28, 34, 110, auch Fugen von Mendelssohn und Raff, Stücke von Bach, Brahms und Mozart und nur „zum Dessert" das mir künstlerisch gerechtfertigt erscheinende polnisch-ungarisch-russische Panaché Chopin-Liszt-Rubinstein. Die quantitative und qualitative Theilnahme der Hörer — dem schönen Wetter in's Angesicht — bestätigte meine hohe Meinung von dem norwegischen Publikum, „daß das Beste, was man bieten könne, gerade gut genug für dasselbe sei." Es steckt in Norge's Söhnen und Töchtern viel von jenem Element, welches die Amerikaner mit „Ginger" bezeichnen, welches Otto der Große (ich meine nicht den Kaiser, sondern den Kaisermacher) „Raketensatz" nennt; der geläufige Ausdruck „Potenz" ist nicht erschöpfend. Zu ihren hoffähigeren Nachbarn verhalten sie sich wie Jonathan zu John Bull, — wie Piemontesen zu Florentinern, wie Preußen zu Schwaben, würde ich sagen, wenn die Tüchtigkeit der genannten ersten Musterpatrioten nur mit etwas mehr Poesie ausgestattet wäre. „Faranno da loro"[1] kann man von den norwegischen Tonkünstlern sagen; sie werden keines „Hofes" bedürfen, und wenn sie sich nicht auf's complicirte Musikdrama werfen, welche Befürchtung zur Zeit noch ferne liegt, weder eines „zweiten" Ludwig, noch eines „ersten" Angelo [Neumann.] Einstweilen, da der „Kampf um's Dasein" — in Form von zehn bis zwölf Musiklectionen täglich — für die Entwickelung eines productiven Talentes eher als Hemmschuh denn als Velociped betrachtet werden darf (das merkwürdige Beispiel vom Gegentheil, das Anton

[1] Variante auf des Ministers Pareto — nach Einigen Carlo Alberto's und Cesare Balbo's Wahlspruch — bekanntes Wort i. J. 1849: »L' Italia farà da sè«.

Dvořák geliefert hat, gehört eben doch nur zu den Ausnahmen), sorgt die aristokratisch-republikanische Stadtgemeinde dafür, daß Diejenigen, welche berufen sind, als Herren eigener Gedanken emporzukommen, nicht als Sklaven fremder Gedanken verkommen. Außer den Herren Grieg und Svendsen gibt es noch drei andere musikalische Stadtpensionäre, denen bis an ihr Lebensende der Ehrensold von 1800 Kronen (2022½ Mark) zugesichert ist. Auf Kosten der Stadt bereist z. B. auch allsommerlich der treffliche Organist Lindemann, trotz hohen Alters noch beneidenswerth rüstig, nach und nach das ganze, so flächeninhaltreiche Land, um seine Sammlung nordischer Volksweisen zu vervollständigen, von welcher bereits zwei starke Bände bei Musikverleger Warmuth erschienen sind. Selten bin ich einer so vorzüglichen Bearbeitung von Nationalmelodien begegnet, die mit so treuer Bewahrung der Naivetät des Originals einen Aufzeichnungsmodus vereinigt, welcher das Auge des Musikers zu befremden oder zu verletzen sich mit solcher Sorgfalt hütet. Selten bin ich ferner einem Musikverleger begegnet, welcher seinen Beruf als wichtigen Factor im Musikleben so patriotisch-künstlerisch erfaßt hätte, als es Herr Warmuth thut. Besitzer einer werthvollen Sammlung altnordischer Instrumente, einer an Raritäten in Bezug auf theoretische Schriften über Musik wie auf Vollständigkeit alter Musik-Zeitungen — in allerlei Sprachen — überaus reichen Bibliothek, bringt er unausgesetzt ebenso große Opfer für die Befriedigung dieser Privatliebhaberei als für die Veröffentlichung der Arbeiten talentvoller junger Componisten seines Landes, welche in ihm einen Phönix, eine Vize-Vorsehung, einen — Simrock[1] verehren dürfen. Da ich den gegenwärtigen Träger dieser illustren Firma, welche durch ihn zu den Namen Beethoven und Mendelssohn noch den nicht geringeren Schmuck des Namens „Brahms" erhalten hat, einmal genannt, vermag ich eine öffentliche Interpellation nicht zu unterdrücken, deren Gegenstand mir durch den Aufenthalt in Schweden wieder nahe gelegt wird. Die schwedischen Volkstänze in der zwei- und vierhändigen (letztere würde noch eher passiren können) Bear-

[1] F. Simrock, Verleger der Brahms'schen Werke.

beitung des Herrn Anderson sind eine recht wenig erbauliche Publikation, die Herr Simrock besser gethan haben würde, einem seiner schmalköpfigeren Collegen nicht vorweg zu nehmen, einem jener kleinherzigen Großhändler, welche die Mittel, einen Brahms gebührend zu honoriren, nicht aufzutreiben vermocht haben, vielleicht auch nicht ein ahnungsvolles Urtheil über die Bedeutung und den wachsenden „geschäftlichen" Werth seiner Manuscripte. Im Interesse der schwedischen Volksmusik würde es rathsam sein, dem genannten neuen Simrock'schen „Artikel" durch eine bessere Qualität Concurrenz zu machen. —

Stockholm, den 10. Mai.

Meine letzten hiesigen „Concerte", das 4. und 5., sind glücklich absolvirt, und da die gleiche Operation an dem Kopenhagener Publikum noch in dieser Woche zu vollziehen ist, so bedaure ich, eben manche Lücke in meinen hiesigen Eindrücken als negatives Uebergewicht auf die Rückkehr mitnehmen zu müssen. Die Patienten-Musterhaftigkeit des Stockholmer Publikums hat sich auch vorgestern bei meinem Beethoven-Abende ohne Begleitung nicht verleugnet. Gab ich in Christiania Op. 110, so fügte ich hier Op. 111 hinzu, wie ich Kopenhagen auch noch mit Op. 109, also den „drei letzten" bedrohe. Diese Steigerungsmethode hätte freilich noch mehr Sinn, wenn sie an einem und demselben Publikum zur Anwendung gebracht würde. Es giebt eine Art Musik — letzter Beethoven und Brahms gehören entschieden dazu — welche, um recht deutlich, recht vulgär zu reden, Derjenige allein eigentlich genießen kann, der sie bereits verdaut hat. „La musique, c'est la fête de la mémoire" hat einmal der unmusikalische französische Musikreferent B. Jouvin sehr treffend gesagt, wie denn häufig, nicht blos bei den Franzosen, die gescheidtesten Aussprüche über Musik von den Nichtmusikverständigen herrühren. Das Unbekannte in derjenigen Kunst, deren Rahmen die Zeit, deren Form das „Nacheinander" ist, muß, um zu wirken, erst in geringerer, dann allmälig verstärkter Dosis beigebracht werden. Meister Richard Wagner äußerte sich gegen mich in München einmal, als das beliebte

Kapitel der „nothwendigen Kürzungen" debattirt wurde, dahin, daß er es weit eher billigen würde, bei den ersten Vorstellungen seiner größeren Werke zu schneiden und zu streichen, und nach und nach im Verlaufe der folgenden Aufführungen eine „Integralrestitution" vorzunehmen, als dem umgekehrten Gebrauche zu huldigen. Wie für die Hörer, so empfehle sich dieses Princip auch bei den Sängern, der Erfahrung gemäß, daß die Kräfte mit der Aufgabe wachsen. Als ich im Sommer 1869 „Tristan und Isolde" mit dem unvergleichlichen Künstlerpaare Herrn und Frau Vogl einstudirte, war die Concession einiger, wenn auch sehr unbedeutender Kürzungen im letzten Acte nicht zu umgehen, bei der Wiederaufnahme im Frühling 1872 hatte ich die große Genugthuung, von Herrn Vogl jede Note ohne Ausnahme baar honorirt zu sehen.

In meinem gestrigen Abschiedsconcerte spielte ich — es fand im königlichen Opernhause statt — wiederum mit Orchester und zwar Liszt's nachschöpferische, genial pietätvolle Bearbeitung der Schubert'schen Phantasie Op. 15 und seine anderwärts schon etwas abgedroschene ungarische Rhapsodie, welche ich sonst billiger Weise meinen jüngeren „Schwestern in Bechstein" zu überlassen pflege. Statt des erkrankten ersten Capellmeisters, Herrn Dente, dirigirte der zweite, Herr Nordquist und zwar ganz ebenso vortrefflich. Meine hohe Meinung von der Leistungstüchtigkeit der Hofcapelle empfing erneute Bestätigung — obwohl der erste Clarinettist, der zugleich Militärmusikdirector ist, wie auch diverse andere Bläser durch Musiker geringeren Ranges ersetzt worden waren (ein mir nicht genügend erklärtes Curiosum!). — Durch die schöne Wiedergabe von Cherubini's Wasserträger-Ouvertüre und eines höchst liebenswürdigen Orchesterstücks in gleicher Form, betitelt: „Nachklänge aus den norwegischen Alpen" von dem vor etwas länger als einem Decennium verstorbenen schwedischen Componisten Franz Berwald, einem wirklichen musikalischen Selbstdenker, dessen geistvolle und in der Factur das gediegenste Wissen documentirende Claviertrios und Clavierquintetten — vor mehr als einem Vierteljahrhundert bei Julius Schuberth verlegt — Anspruch auf größere Beachtung als wir ihnen bisher gewidmet, erheben dürften. Ich erinnere mich keiner Aufführung letzterer Werke in neuerer Zeit,

als in London durch meinen hochverehrten Collegen Herrn Charles Hallé, der die merkwürdige Eigenschaft besitzt, nichts Bedeutendes ignoriren zu können. —

Stockholm, den 14. Mai.

„In der elften Stunde", vielleicht also noch zu rechter Zeit, trifft mich ein, natürlich überaus wohlgemeinter, Warnungsbrief aus der Heimath. „Ich solle mich doch ja hüten, so sykophantisch über Musiker und Musikzustände in Skandinavien weiter zu referiren. Es könne sonst der Verdacht auftauchen, ich sei vom Knopflochs-Krampfe befallen und bemühe mich, weil unfähig es mir zu erklimpern, ein locales Ordensband zu erschreiben." Nun, die Bemerkung ist gar nicht so weit hergeholt, gar nicht so unsachlich. Wenn ich an alle die zahlreichen Ritter von der Feder meines engeren Vaterlandes denke, welche z. B. die Leistungen der Meininger Hofcapelle, wie des Meininger Hofschauspiels aus keinem andern Leitmotive mit so tropischer Wärme panegyrisirt haben, als weil sie sich einbildeten, die Chefs genannter Institute würden höheren Ortes eine Belohnung in Gestalt einer kleinen Juwelier- und Posamentierarbeit vorschlagen, so möchte ich mich schon versucht fühlen, die Pfade des Herrn Dr. Oskar Blumenthal einzuschlagen, der in dieser Beziehung über jeden Verdacht erhaben steht. Und so will ich mich nun zur Abwechselung bemühen, Schattenseiten hervorzuheben, die mir, unaufgesucht, doch nicht unausfindbar geblieben sind.

Da wäre denn zunächst eine hiesige Landesüblichkeit zu nennen, welche namentlich Herrn Hermann Wolff mit schwer zu dämpfender Entrüstung erfüllt: Die Armensteuer bei Concerten, welche nicht weniger als 10 pCt. auf die Bruttoeinnahme beträgt. Das ist etwas „steil", gewiß; doch befördert diese Einrichtung die leichtere Handhabung einer genauen Billetcontrolle und überdies vermag ich sie im Principe so wenig unberechtigt zu finden, daß ich für ihre Einführung z. B. in Berlin ganz entschieden plaidiren würde; man könnte die mildere Pariser Norm: 5 pCt. sehr wohl adoptiren. Eine sogenannte Vergnügungsbesteuerung gehört zu den mindest verletzenden, also erträglichsten.

Weit weniger kann ich mich mit einer mir bis dato vollkommen unsinnig erscheinenden Coursveränderung in den Billetpreisen befreunden. Zwei Tage vor dem Concert kostet das Billet für den ersten Sitz 5 Kronen, einen Tag vorher nur 4, am Concerttage selbst nur 3 Kronen. Begreife diese Antiklimax, diesen stufenweisen Ausverkauf, wer kann! Ich verzichte meinerseits darauf. —

Der vorwurfsvollen Klage jedoch eines etwas chauvinistischen Landsmannes, daß in den Musikproductionen der skandinavischen Hauptstädte der französischen Schule eine auffallende Bevorzugung vor der deutschen — neuerer Zeit — eingeräumt werde, bedaure ich, nicht beistimmen zu können. Die skandinavischen Ohren haben ein sehr sensitives Gefühl für Eleganz der Form und Feinheit der Klangfarben. Gediegenheit entschädigt sie nicht für Plumpheit. Auch ich selbst bin so ketzerisch, lieber eine Auber'sche oder Halévy'sche Oper zu hören, als eine Marschner'sche; an der „unkeuschen" Balletmusik im Robert mehr Gefallen zu finden, denn an der „keuschen" im Rienzi; durch den „berüchtigten" Prophetenmarsch minder behelligt zu werden, als durch den „berühmten" Philadelphiamarsch; ein Carmen-Potpourri weniger unsinnig zu finden, als eine Nibelungen-Paraphrase, nämlich von Seiten der Beides verarbeitenden Gartenorchester. Nur ein Punkt ist es, welchen ich den skandinavischen Musikern zur Beherzigung empfehlen möchte. Da sie denn doch nicht blos zu den abendländischen im Allgemeinen, sondern insbesondere zu den germanischen Musik-Volksstämmen zählen, so bildet ihre verhältnißmäßige Unbekanntschaft mit Johannes Brahms eine recht empfindliche Lücke ihres sonst so hohen Kunstbildungsniveaus. Es wird aber hohe Zeit, bezüglich des Erben Luigi's und Ludwig's [Cherubini, Beethoven] zu etwas mehr Mitwelt-Bewußtsein zu gelangen; der große Meister hat vor acht Tagen sein neunundvierzigstes Jahr vollendet. Ich muß es mir an dieser Stelle versagen, selbst nur andeutungsweise von der unermeßlichen Tragweite der Consequenzen zu sprechen, welche aus einem rationellen Brahms-Cultus für die musikalische Entwickelung des so hochbegabten Volkes sich ergeben würden. Das hätte den Gegenstand eines „Essay" zu bilden, zu welchem ich mich in Anbetracht meiner Schwerfälligkeit heute noch nicht herangereift

empfinde. Diese Schwerfälligkeit erlaubt mir nur, mit ehrfurchtsvollem Neide zu jenen Männern emporzublicken, welche, wie Herr Louis Köhler und Herr Heinrich Ehrlich, so beiläufig ihre objectiven Kunsturtheile höchster Instanz über Brahms aus den Aermeln schütteln. Mir geht es nach zwölfjährigem eifrigen Studium des großen Meisters wie dem Maler Cornelius bezüglich der Stadt Rom. Von einem Gaste aus der Heimath interpellirt, wie viel Zeit vonnöthen sei, um die ewige Stadt recht gründlich kennen zu lernen, erwiderte er ärgerlich: „Da müssen Sie einen Anderen fragen, als mich, denn ich lebe erst seit fünfundzwanzig Jahren hier.“ Der „Andere“, an den ich hier verweisen möchte, würde sich vielleicht in Herrn Theodor Kirchner finden. Diesen Künstler halte ich zur Zeit für den competentesten, auseinanderzusetzen, welcher „himmelweite Unterschied“ die Schöpfungen eines Brahms von den Arbeiten derjenigen Zeitgenossen trennt, welche die rührende Naivetät besitzen, sich deßhalb seine Collegen zu nennen, weil ihnen einige leidliche Verse gelungen sind in der Classikersprache, „die für sie dichtet und denkt.“

Nachdem ich gestern Abend in dem letzten (sechszehnten) Concerte meiner skandinavischen Tournée zwischen Bach und Beethoven auch „diverse Brahmsiana“ gespielt, besuchte ich in Gesellschaft von Herrn und Frau Hammerich noch einige Localitäten, in denen ich die populären Orchester kennen lernen konnte. In dem weltberühmten Tivoli, dem denkbar reichhaltigsten und zugleich anständigsten Divertissementscomplexe der Welt, hörte ich eine wohldisciplinirte zahlreiche Musikerschaar unter der Leitung des Herrn Balduin Dahl. Das dänische Publikum hat ihm die Tactlosigkeit, bei Gelegenheit des Besuches des Feldmarschalls Grafen Moltke „Heil dir im Siegerkranz“ gespielt zu haben, längst verziehen.[1] Stürmischer Beifall, fast immer mit Da Capo-Ruf verbunden, lohnte jeder Pièce. Herr Musikdirektor Dahl soll beabsichtigen, mit seinem Orchester auch in Deutschland Gastrollen zu geben und zwar „auf skandina-

[1] Die Kopenhagner respektirten natürlich die Anwesenheit des feindlichen Heldengreises. Aber volle drei Wochen lang darauf wurde der tactlose Tactgeber bei seinem Erscheinen mit regelmäßigem Enthusiasmus ausgepfiffen.

B.

vische Musik"; ich glaube, er darf einem ungewöhnlichen Erfolge entgegenreisen. Nicht minderes Lob verdient das weit miniaturmäßigere Orchester, welches unter Herrn Georg Lumbye (dem Sohn des berühmten nordischen „Strauß", ebenfalls dem Gründer einer Dynastie, denn auch ein zweiter Sohn florirt in gleichen Funktionen) in dem prachtvollen Café National musicirt. Tadellose Reinheit, elektrisirende Präcision und wahrhaft südliche Wärme, in sympathischer Wechselwirkung mit der seitens der Zuhörer entwickelten, machten mich wehmüthig des Contrastes gedenken, den Deutschland, selbst die Musikmetropole Wien, zu dieser Erscheinung bietet, wo die verehrlichen Entréebezahler jetzt durch würdige Taubstummenhaltung das Genügende zur Belebung der Spieler beizutragen meinen.

Ein verständiger Zufall gestattet mir, dem verehrten Nestor der skandinavischen Tondichter, Herrn Professor J. P. Hartmann, der heute seinen 77sten Geburtstag feiert, noch meinen Glückwunsch darzubringen und hiermit meinem vierwöchentlichen Aufenthalte in der mir so heimisch gewordenen nordischen Fremde einen abrundenden Abschluß zu geben. „Sans adieu", sage ich dabei, denn es ist mir plötzlich das Verständniß für jene scheinbare Trivialität aufgegangen, welche ich einmal in dem Album von Anton Rubinstein's hoher Freundin, der Prinzessin Anna von Hessen, aus der Feder des Gefangenen von Sedan gelesen habe:

„C'est un plaisir de faire connaissance, mais à la condition de se revoir."

Über ein Jugendwerk Beethoven's.

Drei Variationen für Clavier.

[Erschienen Juni 1885 bei Jos. Aibl in München.]

Die Nichtbeachtung und nur hierdurch erklärliche Unterschätzung der ohne besondere Opuszahl erschienenen Claviercompositionen Beet-

hoven's muß in Verwunderung setzen, wenn man erwägt, daß sie nicht blos zur Kenntniß der Entwickelung seines Genius das interessanteste Material an die Hand geben, sondern überdies dem praktischen Unterricht im Clavierspiel die vielseitig anregendsten Aufgaben darbieten, deren Ersprießlichkeit für Ausbildung von Technik und Vortrag durch anderweitige aus der classischen Clavierliteratur vorbeethoven'scher Zeit kaum erreicht, sicher nicht übertroffen werden kann. Allerdings ist „das Bessere der Feind des Guten", und in der Concurrenz, welche die reifsten Kunstwerke eines Meisters seinen noch so viel versprechenden Erstlingsversuchen machen, müssen die letzteren als das schwächere Element unterliegen. Aber man hat Unrecht, dem im Ganzen so hochverdienten Geistesbiographen Beethoven's, A. B. Marx, ohne selbstthätige Untersuchung beizupflichten, wenn er die zahlreichen Jugendproducte in Variationenform schlechtweg als Unterhaltungsmusik, als veraltete Modeartikel bezeichnet, sie mit denen Mozart's in eine unverdient ungünstige Parallele stellt und ihnen nur den Rang von Vorstudien zu den Schöpfungen der späteren und letzten Periode einräumt, in denen Beethoven die Variationenform zu einer so idealen Höhe gesteigert hat, daß erst in neuester Zeit einem Brahms beschieden sein konnte, Ebenbürtiges darin zu leisten. Doch bleibt sich der genannte kritische Commentator — anderer zu geschweigen — in seinem Vorurtheil wenigstens treu, indem er seine relative Geringschätzung auch auf die Variationenwerke op. 34, 35 und die in nicht minder frischem Glanze gebliebenen „32 Variationen" (C-moll, ohne Opuszahl) erstreckt, deren Beliebtheit im Clavierzimmer wie Concertsaal während des seit ihrer Entstehung verflossenen Zeitraums von achtzig Jahren durch keine »Variations sérieuses« oder »Études symphoniques en forme de Variations« ernstlich, d. h. bis zum Verdrängtwerden bedroht worden ist.

Es würde keinen Sinn haben, eine Polemik gegen die kunstrichterliche Herabsetzung der drei letztgenannten „Juwele" der Clavierliteratur zu eröffnen und vielleicht gar mathematisch beweisen zu wollen, daß dieselben als Kunstwerke, nicht blos als Studien zu gelten haben. Sie gelten ja bereits thatsächlich dafür. Nicht in eben so hohem, aber doch in annäherndem Grade soll diese Geltung auch

für drei Variationenwerke aus einer früheren Schaffensperiode des Meisters beansprucht werden.

Nächste Veranlassung der zu diesem Zwecke veranstalteten instructiven Ausgabe bot der Umstand, daß dieselben aus der berühmten Clavierschule der Herren Professoren des Stuttgarter Conservatoriums vollständig ausgeschlossen worden sind, was insofern befremdlich erscheinen mag, als vier Hefte Variationen weit unbedeutenderen Werthes aus Beethoven's Jugendperiode in dieselbe Eingang gefunden haben, Werke, die sehr wenig Beethoven'sche Eigenthümlichkeit an sich tragen und deßhalb auch für pädagogische Verwendung ebensogut durch Mozart-Haydn sich ersetzen lassen.

In den vorliegenden Heften erscheint die Physiognomie Beethoven's dagegen schon so stark ausgeprägt, daß die allerdings noch immer kenntlichen Züge seiner Vorgänger und unmittelbaren Vorbilder in den Hintergrund treten. Einmal und zunächst namentlich in technischer Hinsicht. Da findet sich auf jeder Seite Neues, noch nicht Dagewesenes; nirgends stockt der Strom der Erfindung an originellen Spielfiguren und Clavier-Klangeffecten. Nach der rein musikalischen Seite hin zeigt die Ausbeute von polyphonen und polymorphen Combinationen sich ebenso reichlich. Es wimmelt, so zu sagen, von allerlei Einfällen. Ob Inspiration oder Reflexion — beide Begriffe sind ja eigentlich gar nicht zu trennen und sollten einhellig zusammengefaßt werden unter den der künstlerischen Meditation, denn ohne Phantasie wird ja Reflexion steril bleiben — an diesen Einfällen wechselnd größeren Antheil darthun, bleibt sich hierbei gleich: denn nirgends zeigt sich „Schablone". Und das Vorherrschen der Schablone läßt sich bei den Mozart'schen Arbeiten dieser Gattung — aufrichtig gestanden — nicht ableugnen. Das geben ja selbst die Mozartianer, wie z. B. Jahn, wenn auch nicht proclamativ, zu, wenn er die Mozart'sche Variation als eine „Arabeske" bezeichnet, „die sich an melismatischer Verzierung genügen läßt". Franz Schubert dürfte weit mehr als Fortsetzer der Mozart'schen Methode bezeichnet werden, als Beethoven — selbst in seinen Jugendwerken. Auch Mendelssohn's Bahnen als „Variationist" sind die Mozart'schen geblieben, wogegen der Beethoven'sche Schaffungsproceß gewissermaßen auf dem bewußt gewordenen Natur-

princip unausgesetzter Zerstörung und Wiedergeburt beruht. Daher auch die bewundernswerthe Harmonie von Einheit und Mannichfaltigkeit. Schumann huldigte der letzteren ausschließlich, Schubert und Mendelssohn hielten vorsichtig an der ersteren fest. Erst Brahms war es vorbehalten, in die Beethoven'schen Fußstapfen sicher und siegreich wieder einzutreten.

Aus dieser Abschweifung möge nicht die Behauptung gefolgert werden, daß gegenwärtige Variationenhefte bereits den gewordenen Meister abspiegelten; wohl aber den werdenden. Und gerade dieser gewährt ein so lehrreiches, interessevolles Studium. Spräche man ihnen auch nur den Werth von theilweise gelungenen Experimenten zu, so eröffnen sie dem aufmerksamen Betrachter doch schon die lichtvollsten Einblicke in den Entwickelungsgang seiner Styleigenthümlichkeiten, in die Keime seiner Meisterschaft, in seine Geisteswerkstätte. Daß die Themen einem Ballette des Herrn Wranitzky, zweien Opern der Herren Righini und Winter — kurz dem Theaterrepertoire des letzten Jahrzehnts vorigen Jahrhunderts entnommen sind, schmälert den Werth der Beethoven'schen Arbeiten im Gegensatze zu denen, wo er sich eigene Themen wählt, nicht erheblicher, als, daß Schumann ein Thema von Clara Wieck und Brahms eines von Paganini „variirt" hat, der Dauerbarkeit dieser Variationen Eintrag thun wird. Das Thema hat hierbei nicht viel mehr zu bedeuten, als das Titelblatt eines Buches für den Text, und daß die Tagesangelegenheit den Meister zu der Wahl gerade bestimmt haben mag, stempelt sein Werk noch nicht zur „Gelegenheitsarbeit" — man müßte denn dieses Wort im Goethe'schen, von ihm auf ihn selbst angewendeten Sinne nehmen. Wenn eine Bestellung von außen auch von innen angenommen wird, so behaftet sie die Ausführung noch mit keinem Makel. So manche Compositionen Beethoven's mit Opuszahl tragen ein weit geschäftsmäßigeres, außerkünstlerisches Gepräge, als die gegenwärtigen ohne Opuszahl.

Das erste Heft stammt bereits aus dem Jahre 1790, wo Beethoven als »pianiste-compositeur« ein besonderes Gewicht auf seine instrumentale Virtuosität legte und vermuthlich seinen Ehrgeiz darein setzte, es hierin seinen Zeitgenossen zuvorzuthun. Für technische Uebungszwecke ist dasselbe daher vorzugsweise geeignet. Ob die

Ariette »vieni amore« von Righini (1756—1812) aus einer seiner zahreichen Opern herrührt, vielleicht gar aus seinem schon 1791 componirten „Don Juan", ist nicht bekannt und zu wissen gleichgültig. Jedenfalls überragt der musikalische Inhalt und Gehalt der Beethoven'schen Variationen das ganze Lebenswerk der verschollenen Celebrität des Themalieferanten. Daß Beethoven darauf auch mit dem reiferen Mannesauge nicht reuig zurückblickte, erhellt aus einer elf Jahre später (1801) von ihm direct veranstalteten neuen Ausgabe desselben.

Das zweite Heft ist wohl als das in künstlerischer Beziehung vollendetste zu betrachten; wie der Herausgeber sich aus mehrfacher eigener Erfahrung überzeugt hat, ist es für den öffentlichen Vortrag überaus lohnend und würde nur dann für veraltet erklärt werden können, wenn der Spieler „Rococo-Coquetterie" als vermeintliche Würze dabei anbringen wollte. Das Ballet von Wranitzky, „das Waldmädchen", welchem die Tanzweise entnommen ist, wurde am 23. September 1796 zuerst in Wien aufgeführt. Die Melodie, welche mit dem Motive von Glinka's „Kamarinskaja" (Capriccio für Orchester) intimste Familienähnlichkeit zeigt, ist jedenfalls nationalen, d. h. unbekannten Ursprungs. Die Composition der Variationen ist in die Wintersaison 1796—97 zu setzen, da die Veröffentlichung im April 1797 erfolgte.

Die Entstehungszeit des dritten Heftes mag vielleicht die gleiche gewesen sein, da Winter's „Opferfest" ebenfalls 1796 (am 14. Juni) zuerst in Wien zur Aufführung gelangte. Doch erschienen die Variationen erst im December 1799, wodurch der Argwohn beseitigt wird, als wäre damit auf den augenblicklichen Tagesgeschmack der Wiener speculirt worden. In dieser Arbeit wandelt Beethoven am wenigsten seine eigenen Bahnen: schon die Länge des Themas wies mehr auf das Gebiet der „Figuralvariation" hin. Dennoch bietet der Claviersatz, wie auch manches formell Neue im Finale, des Interessanten genug, um das Studium, auch abgesehen von der technischen Nützlichkeit, zu empfehlen.

Hans von Bülow.

Das Enharmonium des Herrn Doctor Shohé Tanaka.

[Hamburgische Musik-Zeitung. Jahrgang III, Nr. 18.]

Hamburg, Weihnachten 1889.

Berufeneren Männern, Vertretern der Naturforschung, etwa dem erlauchten Helmholtz, würde es in erster Linie obliegen, die imponirend sinnreiche — allen früheren Experimenten durch organische Vervollkommnung und mechanische Vereinfachung überlegene — Erfindung eines Transpositions- und Modulations-Tasteninstrumentes nach Art des Harmonium (welchem ich mir hiermit gestatte den wenigst mißverständlichen Namen Enharmonium beizulegen) in mathematischer und physikalischer Beziehung zu prüfen und zu begutachten. In solchem Areopage mitzureden verbietet mir mein Laienbewußtsein. Hiegegen erachte ich mich, als älteren, nicht ganz erfahrungsarmen, ausübenden Tonkünstler befugt und berechtigt, ein Votum über den praktischen Werth und Nutzen dieser Erfindung an meine Zunftgenossen wie überhaupt an alle ernsten Kunstfreunde zu richten.

Wie hoch ich diesen Werth anschlage, erhellt wohl am unzweideutigsten aus meinem an den mit dem Erfinder verbündeten trefflichen Instrumentfabrikanten Herrn Kewitsch in Berlin gerichteten Ersuchen, mir, sobald es nur möglich, ein solches Enharmonium für meinen persönlichen Hausgebrauch herzustellen. Ich wünsche nämlich dringend, mich auf die noch übrigen wenigen Jahre meiner Kunstausübung vor immerhin möglichen Rückfällen in überwundene Verirrungen zu schützen, wie sie durch ein wohltemperirtes[1] Clavier einerseits und eine zuweilen übeltemperirte Phantasie in Verbindung mit meinem chronischen Abscheu vor einem mehr oder minder akademischen Musikphilisterthum, unter Mitwirkung polemischer Anlage, mein früheres Tichten und Trachten häufig benachtheiligt haben.

Um rein musiciren zu können, ist es nöthig in Tönen rein zu denken, auf Grundlage reinen Empfindens, also reinen

[1] Nicht das Joh. Seb. Bach'sche ist gemeint. B.

Hörens. Der „sensus“ hat dem „intellectus“ voranzugehen. Nun ist es eben die, freilich praktisch unerläßliche, conventionelle Clavierlüge, welche das syntonische Komma 81 : 80 ignorirt, ja ignoriren muß, aus der beinahe alle Gehörcorruption hergeleitet werden darf; die Gehörcorruption der meisten Clavierspieler, also der meisten Musiker überhaupt, speciell Derjenigen, die sich durch den Clavierklang zum eingebildeten sogenannten Componiren berauschen und verführen lassen. Diese Clavierlüge darf auch als die Nährmutter all der unzähligen homo- wie polykakophonen Ungeheuerlichkeiten betrachtet werden, welche bei sogar receptiver Unreife ein mißverstandener Wagner oder Berlioz in deutschen, französischen, am schlimmsten in russischen[1] Köpfen ausgebrütet hat und leider bei uns zu Haus, wenn auch in Gottlob sichtlicher Abnahme, immer noch bisweilen ausbrütet.

„So schön wie Mozart können wir heute nicht mehr schreiben; was wir jedoch können, das ist: uns bemühen ebenso rein zu schreiben, als Er schrieb.“ Diese goldenen Worte unseres größten zeitgenössischen Meisters Johannes Brahms, würdig auf der Musikanten-Eingangspforte zum nahen neuen Jahrhunderte zu prangen, sie werden bei den weniger blinden und tauben Mitgliedern des grassirenden Streberthums in der Musik (unheilvoller sicher als das quiescirte Gespenst des „Judenthums in der Musik“) vielleicht leichter Beherzigung durch Ueberzeugung erlangen, wenn ihnen Tanaka's Enharmonium das auf die Naturgesetze gegründete Evangelium von der Reinheit der Tonkunst „ad rem“ und „ad hominem“ predigen wird.

So heiße ich denn den genialen Asiaten hochwillkommen, der sich rühmen darf, in den Fußstapfen des erhabenen, vor zwei Jahrtausenden und etlichen Jahrhunderten verstorbenen Religionsreformators, Moralphilosophen und Lehrers seines Volkes zu wandeln. Wir Europäer dürfen die Wohlthat eines würdigen Sohnes aus dem civilisirtesten Lande des Welttheiles, der die Wiege der

[1] Man hüte sich wohl, die böhmische Musik mit der russischen in Einen — Papierkorb zu werfen. Nirgends markirt sich der Unterschied zwischen Orient und Occident vielleicht so sinnig als innerhalb des Slaventhums.

B.

Menschheit heißt, ohne Sträuben oder Undank entgegennehmen. Der heilige Confucius werde durch ihn uns mittelbar zum Mithelfer aus unheiliger Contorsion, Convulsion und Confusion! Amen!

Dr. Hans von Bülow.

Publikum und Kritik.[1]

[Hamburgische Musik-Zeitung. III. Jahrgang, Nr. 22, 26. Januar 1890.]

Königsberg i. Pr., 19. Januar 1890.

— Das Publikum ist weit mehr, als das zufällige Hörerconglomerat sich dessen bewußt ist, mitthätiger Factor im Musikleben jeder Culturstadt. Dem norddeutschen Publikum, maßgebender durch die ernste Gründlichkeit in seinem receptiven Vermögen, fehlt es bekanntlich an — Spontaneität; es fühlt sich abhängiger von den professionirten Richtern in der Presse, als das süddeutsche. Hier und da — aber leider zu selten — emancipirt es sich einmal — und mit großem éclat sogar — wenn's die übermüthigen Pennalisten gar zu bunt treiben. Ich brauche nicht daran zu erinnern, wie häufige Siege — bei jedem seiner neuen Werke wiederholte sich der Antagonismus — Richard Wagner durch das Publikum über die Kritik erfochten hat. Aber an den Fall Bizet möchte ich mahnen, als an den jüngsten, bemerkenswerthesten. Mit welcher wahnsinnigen Wuth bekämpfte bei den ersten Aufführungen des dramatischen Meisterwerkes „Carmen" — in dessen hoher Werthschätzung (was mir Erwähnung zu verdienen scheint, da es nicht allgemein bekannt ist) ein Johannes Brahms und ein Richard Wagner ebenso gleichmäßig übereinstimmten, wie in der Freude an Johann Strauß' Walzern — die große Mehrheit der Musikreferenten in Berlin (leider damals auch in Hamburg)

[1] Bruchstück aus einem „Armes Publikum!" betitelten Aufsatz, in dem Bülow den Einzelfall einer vollkommenen Gegensätzlichkeit von zwei Berliner kritischen Meinungen über dasselbe Konzert heraushebt, um auf die allgemein kunstschädlichen Wirkungen einer verfehlten Ausübung des Kritikeramtes hinzuweisen.

diese wahrhafte schöne Bereicherung unserer dramatischen Genüsse! Die gesunde Empfänglichkeit des Publikums zwang die Herren in unglaublich kurzer Zeit sich „rückwärts zu concentriren" und sich vom Leithammel zum Heerdenschaf zu wandeln. Aehnlich, im Großen — war es das zuschlagende Volk von Paris, nicht der schwatzende Nationalconvent, welches im Jahre 1793 die Vertheidigung des Landes und der Errungenschaften von 1789 durch seine allerdings mehr schneidige als schmeidige Pression durchzusetzen wußte.

Solcherlei Emancipationsfälle lassen sich nun wohl aus dem Theater, dagegen kaum aus dem Concertsaale citiren. Das liegt wiederum auf der Hand. Der Unterschied zwischen Theater (Oper) und Concertsaal (Symphonie) ist ja beinahe ein gleicher, wie zwischen Forum und Salon. Die Heterogenität der Musikgattungen, der durch dieselbe hervorgerufenen Sensationen und Emotionen, der an ihrer Vorführung theilnehmenden Gesellschaftsclassen bringt es mit sich, daß im Concertsaale die Volksstimme nicht mit der Unmittelbarkeit der Gottesstimme sich manifestiren kann. „La musique est la fête de la mémoire" hat ein geistreicher Franzose, — vor vielen Jahren gesagt. Unbestreitbar triftig ist dieser Ausspruch namentlich bei aller absoluten Musik, bei der Musik par excellence, bei der reinen Instrumentalmusik. Die erste Aufführung eines Werkes dieser Gattung, das wirklich neuen Inhalt bringt, sei die traditionelle Form[1] auch noch so „eifersüchtig" gewahrt, kann dem unvorbereiteten, also Ueberraschungen ausgesetzten Zuhörer niemals schon einen Vollgenuß bringen, sondern erst — bei Wiederholungen — in Aussicht stellen und dieses Versprechen dem Laien nur dann vollkommen erfüllen, wenn er durch den Fachmann zur Erneuerung der Bekanntschaft angeregt wird. Letzterer dürfte bei öffentlicher Beurtheilung niemals ein erster Hörer sein; das ihm vom Recensionenleser gewährte Ver-

[1] Höchst belehrend war mir einmal der von Meister Brahms in einem Gespräche schlagend geführte Nachweis, daß Beethoven nirgends so spartanisch strenge sich an die musikalischen Formengesetze gebunden habe, als gerade in seinen phantasievollsten, originellsten letzten Sonaten und Quartetten.

B.

trauen muß auf eine Superiorität gegründet sein, die nicht nur in einer (immer ungern zugestandnen) rascheren Fassungskraft, vielmehr in besserem Wissen vom Gegenstande selbst, also in intimerer Vertrautheit mit demselben zu bestehen hat. Dieses Verlangen muß bei Concertkritiken noch weit kategorischer gestellt werden als bei Opernkritiken. Um wieviel seltener wird ja eine Symphonie wiederholt, als ein Bühnen-Musikwerk! Gerade in umgekehrtem Verhältnisse zu ihrer Eingänglichkeit.

Wie nun der Zeitungsleser allmälig dahin gelangt, bezüglich seiner politischen Meinungen der treue Adept des Blattes zu werden, auf das er abonnirt ist, „mit dem er frühstückt" — (die süße Gewohnheit wird ihn so lange an einem Scheidungsentschlusse hindern, als eine etwa eingeschlichene Disharmonie irgend erträglich bleibt) so pflegt er auch die Ansichten der Recensenten über Kunst, Literatur, Theater, Musik „seines" Blattes zu adoptiren und gegen Dritte sogar als eine Art Besitzthum zu vertheidigen. Findet er sich bewogen, sein „Organ" gegen ein anderes zu vertauschen, wie das ja auch bezüglich des Anwalts, des Arztes, des Seelsorgers geschieht, so wechselt er damit nur den Tyrannen, nicht die Tyrannei: denn Tyrannei ist jedes Besitzthum, von dem Einer besessen ist.

„Am besten ist's, wenn Ihr nur Einen hört
Und auf des Meisters Worte schwört."

Am behaglichsten sicher — für den „ästhetischen" Gemüthsfrieden. Freilich wird dann jeder Keim von Selbstständigkeit, von eigener Urtheilsbildsamkeit erstickt. Letztere wird eben nur gefördert durch prüfendes Vergleichen der widersprechenden Urtheile Anderer. Das ist aber eine zeitraubende Unbequemlichkeit, zu der sich die große Mehrheit nicht verstehen mag, auch nicht kann. —

Die Zumuthungen, welche die Filzigkeit (sic!) der Berliner Redactionen an die Leistungsfähigkeit ihrer „Beamten" stellt, zeugen ebenso sehr von ihrer Geringschätzung des kritischen Amts, wie von der seines Gegenstandes. Ein Recensent, der an einem und demselben Abend drei bis vier Kunstproductionen fragmentarisch anhören und über jede — womöglich noch vor Mitternacht „Copie"

liefern soll, ist schlimmer dran als ein Tramwayconducteur. Far molto, far presto ist unvereinbar mit far bene. Die verehrl. Redactionen machen keinen Unterschied zwischen Reporter und Kunstkritiker. Letzterer bedarf Zeit, Sammlung, Ueberlegung. Hierfür würde sich am besten das Pariser und Wiener System: das der Lundisten[1] empfehlen. Ein Musikfeuilleton in der Woche reicht vollkommen hin, alle bedeutenden Vorkommnisse mit der jedem einzelnen gebührenden Gründlichkeit zu würdigen. „De minimis non curat praetor". Ein wahrer Segen würde es sein, wenn die unzähligen unreifen Productionen, die „Bettel"concerte (ich lege das Gewicht auf das Hauptwort „Bettel") gar keine Besprechung überhaupt mehr erführen. Dann würde die Clavier-, Violin- und Gesangs-Influenza auf ein dringend wünschenswerthes Minimum reducirt werden. Allenfalls könnte, wenn, was ja manchmal vorkömmt, die verehrl. Redaction irgend eine hübsche junge Kunstnovize begünstigt, ein ordinärer oder extraordinärer Reporter zur Constatirung eines äußeren Erfolges: „Saal besucht, Beifall steigend, Nr. 10 des Programms da capo" commandirt werden. Aber Musiker von Fach dürften nicht mehr zu Dienstmannsleistungen degradirt werden, bei der sie jedes Restchen eines „besseren Ichs" verlieren müssen und auch verlieren.

Hamburg ist in dieser Beziehung weit günstiger gestellt. Jede der hiesigen großen Zeitungen faßt den Beruf und das Amt der Kunstkritik würdiger, ernster auf, als irgend ein Blatt der Reichsmetropole. Somit verlohnt es sich hier weit mehr, eine bedeutendere Neuheit (z. B. von Dvořák, Draeseke, Goldmark, Stanford, Richard Strauß — Berlioz', Raff's und eines bekannten Höheren zu geschweigen) zur ersten Aufführung zu bringen. Die hiesigen Kunstkritiker, besser gestellt, zeitlich nicht gedrängt, räumlich nicht beschränkt, widmen ihrer Aufgabe eine freudige künstlerische Theilnahme und expediren nicht eine Recension wie mürrische, weil todtmüde Postsecretäre in ihrer zwölften Bureaustunde einen „eingeschriebenen". Die wohlthätigen Folgen dieses Verhältnisses auf

[1] Bülow bezieht sich auf die Sitte französischer Blätter, ihre Kunstberichte am Montag Abend zu geben.

das Publikum, auf Bethätigung eigener Urtheilskraft sind daher auch höchst bemerkenswerth. Dasselbe benöthigt in gar vielen Stücken keiner Belehrung mehr, es weiß selbst zwischen einem „Mann" des „Goldes" und einem Jüngling anderen Metalls zu unterscheiden.[1] Sehr fern liegt mir jedoch die Behauptung, dies auch mit dem Umstande in Zusammenhang zu bringen, daß die Entfernung von Friedrichsruh bis Hamburg nur 26, dagegen bis Berlin 259 Kilometer beträgt.

Hans von Bülow.

Vorchristliche Concertpolizei.

[Hamburgische Musik-Zeitung. III. Jahrgang, Nr. 23, Februar 1890.]

Kennen Sie das Buch Jesus Sirach?
Nur dem Titel nach
Wie so? Besitzen Sie keine Bibel?
Welche Frage! Natürlich.
Hm! Welche Ausgabe aber, wenn ich fragen darf?
Die der Basler Bibelgesellschaft.

Dann freilich ist Ihre Unwissenheit erklärlich. Diese anglisirten Basler Orthodoxtails sind ja die prämiirbarsten Pharisäer. Und dabei schmähen sie noch die „Intoleranz" der katholischen Kirche, welche die „Bücher, so man Apokryphos nennt" doch wenigstens als canonische zweiter Güte, als deuterocanonische concessionirt. Da gebe ich Ihnen den Rath, erwerben Sie eine „ganze" Bibel (die Basler Ausgabe nennt sich allerdings unverfrorener Weise ebenfalls die „ganze heilige Schrift") z. B. Halle, v. Carstein'sche Bibelanstalt, und lesen Sie, beherzigen, behirnigen Sie das Buch Sirach. Ein Altes Testament ohne Sirach kommt mir vor, wie etwa die „Profan-Bibel", so man Goethe's Faust bisweilen nennt, in der Otto Devrient'schen Beschneidung. Wem fällt

[1] „Mann des Goldes" ist der Händelforscher Fr. Chrysander, mit dem Bülow durch Brahms in freundlichere Beziehung getreten war (vergl. Brief v. 8. Jan. 1891 VII, S. 321—322); der „Jüngling des Blechs" ist der Adressat der Briefe Nr. 161 v. Oct. 1887 u. 162 des genannten Briefbandes.

da nicht Heinrich Heine's Lamentation in den Lobgesängen auf König Ludwig I. von Bayern mit dem Ypsilon (von wegen der Erinnerung an die selige Exilenz König Otto's von Griechenland) bei?

„Nur Luther, der Dickkopf, fehlt in Walhall!
Und es feiert ihn nicht der Walhall-Wisch;
In Naturaliensammlungen fehlt oft
Unter den Fischen der Wallfisch."

Um nun zu unserem, d. h. leider noch nicht unserem, sondern vorläufig erst bloß meinem Sirach zurückzukommen, der eigentlich Jesus, Sohn Sirach's hieß und gegen 180 vor unserer Zeitrechnung seine Weisheitsprüche hebräisch niederschrieb, welche bald darauf in's Griechische übersetzt wurden — das Nähere finden Sie in Dr. Hugo Riemann's Musiklexikon — pardon! — ich wollte sagen in jedem Brockhaus, Meyer, Pierer — so empfehle ich Ihnen dringendst, täglich ein Capitel aus diesem goldenen Buche zum geistigen Morgentrunk. Wenn Sie meiner Empfehlung Ihr werthes Vertrauen sofort schenken, so werden Sie ungefähr zu des Märzen Iden auf Capitel 32 gelangen, in welchem Vers 5 und 6 (nach anderer Eintheilung 45 und 46) folgender

Avis au public!

zu lesen ist:

5. Irre die Spielleute nicht!
6. Und wenn man Lieder singt, so wasche nicht darein; und spare deine Weisheit bis zu anderer Zeit!

Ist diese Mahnung etwa veraltet? Zweitausend und achtzig Jahre alt und leider noch denkbar zeitgemäß. Der bekannte Geiger und „Concertdirector" John Ella in London (geb. 1802, vor wenigen Jahren verstorben) pflegte an die Spitze der Programme seiner Musical Union mit einer augenfälligen Vignette geschmückt die italienischen Worte zu setzen: Il più grande omaggio alla musica stà nel silenzio. Durch diese Beharrlichkeit gelang es ihm allmälig, die gesellschaftlich (aber nicht künstlerisch) wohlerzogenen Abonnenten aus der ihn begünstigenden Aristokratie auch zu akustischem Anstande zu erziehen.

Mit der Befolgung des zweiten Gebots — die Vocalmusik betreffend — hatte er natürlich weit geringere Schwierigkeiten zu besiegen, namentlich dann nicht, wenn ein „ausgeschnittener" Sopran auf dem Podium erschien. Gibt es ja aller Orten noch heute Parquettplatzinhaber, die sich z. B. während eines „Ballets" weit ruhiger verhalten als in der „Oper" (namentlich einer classischen) und Gleiches sogar von ihren Nachbarn verlangen. Hingegen beim ersten, dem zum Schutze der Instrumentalmusik erlassenen Gebote, war nicht leicht durchzudringen. „Irre die Spielleute nicht!" Mit wie vielerlei Torturen kann man nicht so einen armen „Spielmann" irren! Der Sänger hat's im Concerte so viel besser: er hat sein Notenblatt vor Augen, und er hat nicht zu „schwitzen". Wenn dem Spielmann jedoch das Wasser vom Haupte träufelnd die Augen, die Nase kitzelt, schließlich sogar die Saiten oder Tasten glitschrig macht, geräth Kopf und Hand leicht in Gefahr, den Compaß zu verlieren. Ist er ferner nicht in der Lage, die Augen schließen oder den ganzen Körper nach Umständen seitwärts wenden zu können, so hat er gegen eines der sinnverwirrendsten — Phänomene — einen wahrhaft erschöpfenden Kampf zu bestehen: gegen die gedankenlose (freudlos und leidlos, gedankenlos sein) Fächersprache der Damen, welche im Clavierconcertsaale doch stets die überwiegende Mehrzahl bilden. Es gibt ebenso viele Sorten von Fächern als Fächerwedlerinnen. Wie nicht jede Nähmaschine eine „Elias Howe", so ist nicht jeder Fächer geräuschlos. Aber nicht der rauschende, klappernde Fächer — der von einer musikalisch feinfühligeren Nachbarin gelegentlich vermittelst Zuflüstern zum Schweigen gebracht wird — ist der gefährlichste. Für meine Wenigkeit ist es der schreiend bunte, der durch die Lichtreflexe zu kaleidoskopischem flackernd flammend flatternd flimmernden Flitterglanze in der Hand seiner mehr oder minder koketten und ihren Gähnkrampf erstickenwollenden Besitzerin belebte, welcher, namentlich wenn die Bewegung in der Lieblingstactart einer berühmten Primadonna: $^{7}/_{13}$ dirigirt wird, die bestregulirten Spielmannsintentionen zum Scheitern zu bringen vermag. Ja, dieses „unglückselige Fächerspiel" hat mich vor einigen Abenden hier in der Singakademie beim Vortrage der fünf letzten Beethoven'schen Sonaten zweimal nahezu aus

dem Concepte gebracht, im ersten und zweiten Satze von Op. 101 und wieder im ersten von Op. 106. Das vormalige Preuß. Hoflakaienblatt, die Neue Preuß. Zeitung, hat also nicht geflunkert, wenn sie mir meine zwar recht bescheidenen aber immerhin für den Kenner allzubemerklichen „lapsus“ (mehr „digitorum“ als „memoriae“) monirt. Und es gewährt mir keinen Trost, zu bedenken, daß mir diese Rüge von einem Organe ertheilt wurde, von dem des Reichskanzlers Durchlaucht am 9. Februar 1876 im Reichstage behauptete, daß „Jeder, der es hält und bezahlt, sich indirect an der Lüge und Verleumdung, die darin gemacht wird, betheiligt.“ Hier lag eben leider keine Lüge, keine Verleumdung vor. Aber nicht „Altersschwäche“ des Spielmanns — alte Kreuzotter — trug die Schuld, sondern die verwünschte Fächelei der Zu- und Weghörerinnen. Dieselbe würde mich sogar beim Vortrage der ersten fünf Sonaten von Clementi oder Diabelli nervös gemacht, vom Pfade der Correctheit abgelenkt haben. Mit dieser Ergänzung zu der citirten Weisheit Jesus Sirachs, hofft sich ein kleines Verdienst um seine jüngeren Collegen (Leidensgefährten) erworben zu haben

Hans von Bülow.

Berlin, ult. Januar 1890.

Aphorismen.

Die Vorworte und Anmerkungen zu Bülows Ausgaben klassischer Klavierwerke hängen so eng mit dem Notentext, für den sie verfaßt wurden, zusammen, daß von ihrer auch nur relativ vollständigen Wiedergabe hier abgesehen werden mußte. Um jedoch nicht völlig zu übergehen, was wie die Blüte seines pädagogisch-schöpferischen Gesamtwirkens erscheint, folgt eine Auslese einzelner von dem Text jener Ausgaben ganz oder theilweise losgelöster Gedanken und Ratschläge.

Die mit einer Seitenzahl versehenen entstammen den Bänden 4 und 5 der J. G. Cotta'schen „Instructiven Ausgabe klassischer Klavierwerke"; die ohne Seitenzahl den bei J. Aibl erschienenen; die mit * bezeichneten sind dem Buch Theodor Pfeiffer's: „Studien bei Hans von Bülow" (Luckhardt, Berlin 1894), die mit ** bezeichneten J. V. da Motta's „Nachtrag" zu demselben (1896) entnommen und gelten als authentisch beglaubigte Aeußerungen.

Beethoven's Sonate Op. 53. S. 6a II.]

Decrescendo heißt forte, crescendo heißt piano. Diese, populärer nicht zu formulirende, Regel habe der Spieler stets vor Augen. Einer der häufigsten und unerträglichsten Vortragsschlendriane besteht darin, die Bezeichnung für ein dynamisches Werden mit der Bezeichnung für einen dynamischen Zustand zu verwechseln, und mit bequemer Anticipation des Kommenden beim Eintritte eines „crescendo" zu pauken, eines „diminuendo" zu säuseln.

[Beethoven Op. 54. S. 42a.]

Die von Beethoven zuerst erkannte und namentlich in seinen späteren Werken so wunderbar und mannichfaltig verwerthete eigenthümliche Bedeutung der Septime im Basse (als Grundlage eines ideellen Sekundakkordes) wird besonderer Beachtung empfohlen. Das richtige Nachempfinden der melodischen Intention des Meisters kann nicht didaktisch gepredigt werden: es wird eben bei dem Appell an die poetische Phantasie des Spielers und Hörers sein Bewenden

haben müssen. Obwohl der Herausgeber sich grundsätzlich des sogenannten „Ästhetisirens" — nicht blos, um Mißdeutungen seitens trockner Musikanten zu meiden — enthält, kann er doch nicht umhin, bei diesem Anlasse auf die congeniale Verwerthung des genannten Intervalls in Hector Berlioz' Werken hinzudeuten, welcher in diesem, wie in vielen anderen Punkten und zwar nicht in blos „äußerlicher" Weise, wie Unkenntniß vermeint, von Beethoven mehr gelernt hat, als die vaterländischen Epigonen des großen Tonmeisters.

[Beethoven's Op. 54. S. 46a.]

Wie jede Wahrheit nur dann erst zu gesicherter Geltung kommen kann, nachdem die mit ihr dissonirenden entgegengesetzten Irrthümer sich im Wechselkampfe aufgerieben, so ist für Erlernung gewisser mechanischer Fertigkeiten das Mittel anzuempfehlen, zuvörderst, aber wohlgemerkt mit gleichem Eifer, alle Möglichkeiten zu erschöpfen, „wie man eine Sache falsch machen kann". Ein Spieler, der nicht polyrhythmisch genug ist, um vier Noten in der rechten Hand zu dreien in der linken unabhängig von einander zu spielen, übe sich abwechselnd so lange, bis er unwillkürlich das übrig gebliebene „Richtige" trifft.

[Beethoven Op. 57, S. 56.]

Ohne einen scharfen Einblick in die thematische Arbeit des Meisters, ohne eine gründliche Erkenntniß des Processes des Entstehens und Vergehens der einzelnen Motive, ist ein verständnißvoller und verständlicher Vortrag seiner Werke nicht möglich.

[Beethoven Op. 57. Appassionata, Finale. S. 88a.]

Mit Ausnahme des Falles im Finale der C moll-Symphonie (erster Theil) kennt der Herausgeber keinen ungerechtfertigteren Repetitionszwang, als den vorliegenden. Das ganze Gedicht drängt zum Abschlusse; der Spieler, welcher bis hierher seine Aufgabe mit Aufgebot aller technischen und geistigen Energie zu vollbringen getrachtet hat, muß gerade soweit erschöpft sein, um noch den letzten Rest

seiner Kräfte den nicht hoch genug anzuschlagenden Anforderungen der Coda widmen zu können. Wenn er dem Wiederholungszeichen Rechnung trägt, wird er Minderes leisten als beim ersten Male (oder er hat vorher seine Kraft über das erlaubte Maaß geschont); auf den Hörer kann die Repetition einen vielleicht didaktischen, keinesfalls aber künstlerisch plastischen Eindruck machen; so spare man denn die Pietät gegen eine äußerliche Gedankenlosigkeit des Meisters aufs Übungszimmer, in welchem der ausübende Künstler stets mindestens das Doppelte von Demjenigen zu leisten vermögen muß, was die öffentliche Produktion im Concertsaale verlangt.

[Beethoven Op. 77. S. 100a.]

Auch die freieste Cadenz muß eine rhythmisch plastische Gestalt gewinnen können und aus dem excentrischesten „tempo rubato", wenn es künstlerische Berechtigung beansprucht, jede unverständliche Willkür verbannt sein. Das Privileg einer interessanten Subjectivität ist nur Wenigen von der Natur verliehen; die Äußerungen einer solchen werden stets von jener instinctiven Logik zeugen, die eine objective Darstellung (Aufzeichnung) in verständlicher Form ermöglicht.

[Beethoven Op. 77. S. 106a.]

Was der Autor getrennt hat, soll der Spieler nicht zusammenfügen.

[Beethoven Op. 77. S. 114c.]

An der minutiösen Aufzeichnung der Schlußpassage ist ersichtlich, wie viel Gewicht der Meister auf eine nicht — willkürliche Reproduction seiner geringsten Einfälle legte. Aus derartigen „Kleinigkeiten" bekennt der Herausgeber, seine Grundsätze über den Vortrag Beethoven'scher Werke geschöpft und ausgebildet zu haben.

[Beethoven Op. 79. S. 129a.]

Es ist interessant zu bemerken, um wie viel genialer, d. h. männlicher (ohne deßhalb die Anmuth zurückzusetzen) Beethoven, wenn ihn

die Laune dazu trieb, das charakteristische musikalische Localmoment seiner Wiener Umgebung (den „Ländler") zu verwerthen verstand, als Franz Schubert. Die Affinität dieses „alla tedesca" mit dem gleichnamigen Intermezzo in dem großen Streichquartett Op. 130 ist ebenfalls bemerkenswerth.

[Beethoven Op. 81a. L'Absence. Andante esp. S. 152a.]

Diese 6 letzten Takte Überleitung zum Finale gehören zu den geist- und gefühlvollsten „Einfällen" des Tondichters. Der Schmerz des über die Abwesenheit der geliebten Person Trauernden hat sich in klagendem Monologe ausgesprochen, es folgt ein Augenblick des Unbewußtseins, das still und leise eine Ahnung von der nahen Rückkehr des Andern durchzieht. Man sieht gleichsam den Einsamen mit zur Erde gesenkten Blicken wandeln, die sich plötzlich erleuchten; ein Aufschlag des Auges, ein Ausruf des Entzückens, und nun in heftiger Eile dem Neugefundenen entgegen! Greller und bunter wird vielleicht ein anderer Componist in Tönen malen können, plastischer, inniger und feiner sicher nicht. Der Monolog wird nun im letzten Satze durch einen der extatischesten Dialoge abgelöst, der nur seines Gleichen in Richard Wagner's „Tristan und Isolde" (Akt II, Scene 2) findet. Wir empfehlen Dichtung und Musik dieser Scene zu einer vergleichenden Nebenstudie, von welcher manch nutzbarer Niederschlag für den Vortrag dieser Sonate gewonnen werden kann. So wenigstens ist es dem Herausgeber ergangen. Gleicher Nutzen würde aus dieser Nebenstudie Sängern für den Vortrag des Liebesduetts aus dem zweiten Akte von Beethoven's „Fidelio" erwachsen.[1])

[Beethoven Op. 81a. Le Retour. S. 162a]

Anmuth ist nicht vereinbar mit Hast.

---

[1] Den Vortrag dieser Sonate betreffend sagte Bülow einer Dame, die den letzten Satz in rasendem Tempo beginnt und stolpert: „Halt! in der Freude des Wiedersehens reißen Sie aus, verwickeln sich in Ihre Schleppe, stürzen hin und werfen alle Blumentöpfe im Garten um." (Theodor Pfeiffer's „Studien bei Hans v. Bülow" S. 55.)

[Beethoven Op. 101. Allegro. S. 13a.]

Auch in den specifisch humoristischen, oder doch heiteren Allegrosätzen der Beethoven'schen Werke letzter Periode finden sich lyrische Gesangstellen, welche einen beinahe glühenden, leidenschaftlich schwungvollen Vortrag erheischen.

[Beethoven Op. 106[1]. Scherzo. S. 41a]

Auch Beethoven's Launen sind stets zu respektiren und seine Abweichungen bei Wiederholungen nicht als lediglich zufällige oder willkürliche zu betrachten.

[Beethoven Op. 106. Adagio. S. 42c.]

Zu fast keinem Tonstücke des Meisters wird eine so andächtige, ehrfurchtsvolle Hingebung erfordert, um seiner schmerzreichen Erhabenheit gerecht zu werden. Hier hört das Clavierspielen auf: wer auf seinem Instrumente nicht seelenvoll zu „sprechen" vermag, begnüge sich mit dem Lesen.

[Beethoven Op. 106. Finale. S. 57a.]

Die Zeiten, wo dieses Finale als „non plus ultra" technischer Schwierigkeit galt und „classische" Clavierviruosen durch seinen Vortrag in Concerten sich einen ephemeren Ruf gründen konnten, sind glücklich überwunden. Dennoch ist die dem Spieler zuertheilte Aufgabe einer plastisch schönen, also zunächst vollkommen verständlichen Reproduction — trotz aller technischen Errungenschaften, welche dieselbe erleichtert haben — nicht eben „spielend" zu bewältigen.

[Beethoven Op. 106. S. 57c.]

Nur am Spieler liegt es, wenn das Werk den Eindruck trockner Verstandesarbeit und empfindungsbarer Geistreichigkeit hervorbringt.

---

[1] „Diese Sonate ist die 9. Sinfonie unter den Sonaten" (Theodor Pfeiffer's Studien bei Hans von Bülow. S. 56).

[Beethoven Op. 109. Var. IV. S. 89a.]

Es wird dem Herausgeber wohl nicht als eine Verirrung in das Gebiet der „Programmmusik" ausgelegt werden, wenn er als beste Anleitung zum schönen Vortrage dieses Meisterstücks von polyphonem (imitatorischem) Gesange die Erinnerung an Goethe's Worte im ersten Monologe des „Faust" empfiehlt:

„Wie Himmelskräfte auf- und niedersteigen
Und sich die gold'nen Eimer reichen!"

[Beethoven Op. 109. Var. V. S. 91a.]

Eines der besten Hülfsmittel zum Hervorheben der wesentlichen Hauptstimmen bei der Ausführung von polyphonen Stücken auf dem Clavier ist die systematische Verwendung der verschiedenen Anschlagsgattungen, des Staccato, Legato und, als zwischen beiden in der Mitte stehend, des Non-Legato. Namentlich befördert der Staccato-Vortrag von Begleitungsfiguren die Durchsichtigkeit der getrageneren Stimmen, ohne daß der Spieler nöthig hätte, für letztere größere Kraftanstrengungen zu machen.

[Beethoven Op. 111. Maestoso. S. 118a.]

Diese letzte Claviersonate des Meisters wird nicht mit Unrecht von Einigen für das vollkommenste Werk der Gattung „dritter" Periode erklärt, weil in ihr mit dem tiefsinnigsten Inhalt zugleich eine so plastische Form verknüpft erscheint, daß alle ästhetisch-poetischen Erläuterungen zum Behufe des Verständnisses für überflüssig gelten können. Dennoch empfehlen wir dem Spieler, sich mit der überaus trefflichen Analyse vertraut zu machen, die Herr von Lenz in seinem des Öfteren von uns angezogenen Werke: Kritischer Katalog der Beethoven'schen Werke, dargeboten hat. Derselbe resümirt ziemlich treffend die Charakteristik der beiden Theile in die Überschriften: Widerstand — Ergebung, oder noch besser: Sansara — Nirwana.

[Beethoven Op. 119. No. 1. Elf neue Bagatellen. S. 144a.]

Nach Schindler's Versicherung ist dieses Heft „Bagatellen" ebenso wie das spätere Op. 126 zur Zeit der großen Missa solemnis geschrieben worden, etwa Ende 1822. Dieser Versicherung vermögen wir nicht so unbedingt Glauben beizumessen: uns scheinen diese Skizzen aus verschiedenen Zeiten zu stammen, wenn auch die Mehrzahl, wie dies die besonderen Styleigenthümlichkeiten verrathen, im Allgemeinen der sogenannten letzten Schaffensperiode angehört. Das erste Stück zeigt eine so entschiedene Familienähnlichkeit mit dem Scherzo aus der letzten Violinsonate Op. 96 (componirt 1812, publicirt 1817), daß man geneigt sein möchte, seine Entstehung in die nämliche Zeit zu verlegen. Das zweite (Cdur) dürfte hingegen vielleicht in das achtzehnte Jahrhundert reichen: sein Motiv ist buchstäblich den Schlußtakten der Coda des Andante aus dem Cmoll-Trio Op. 1. Nr. 3 (componirt 1795) entnommen. Soviel zur Rechtfertigung unserer abweichenden Ansicht.

Was den Werth dieser „Bagatellen" anlangt, so muß zuvörderst denen widersprochen werden, die es wagen, von „schlafendem Homer" zu sprechen: die Stücke strotzen von Phantasie und reizenden Feinheiten. Doch haben sie allerdings nicht die ästhetische Bedeutung für den Claviertondichter Beethoven wie etwa z. B. die Préludes Op. 28 — ebenfalls Bagatellen — für Chopin's Würdigung beanspruchen. Unschätzbar müssen sie aber in instructiver Beziehung gelten: denjenigen Clavierspielern, welche ambitioniren, die größeren Werke letzter Periode des Meisters angemessen zu interpretiren, empfehlen wir sie zu gründlichstem Studium. Die Lösung mancher in größerem Rahmen räthselhaft erscheinenden Satz-Eigenheit wird sich durch eine beim Kleineren leichtere Gründlichkeit in der Prüfung und Beobachtung erfolgreich vorbereiten lassen.

[Beethoven Op. 129. Rondo a Capriccio. S. 226a.]

Der Spieler rufe sich hier die bekannte Veranlassung zu dieser Humoreske zurück. Auf dem Originale stand von des Meisters Hand die Überschrift: Die Wuth über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice. An dieser Stelle [S. 226a] glaubt

man fast die Papiere von dem Tische weg durcheinanderfliegen zu sehen, unter denen nach dem verlorenen Gegenstande hastig gesucht wird. Gewiß, der allmächtige Genius dieses Meisters hätte auch eine Opera buffa schreiben können, wenn er dazu äußere und innere Veranlassung gefunden.

[Beethoven's Sonate Op. 13.]

Es ist unseres Wissens noch nicht bemerkt worden, eine wie auffällige Verwandtschaft, selbst bezüglich der äußeren melodischen Structur, das Thema des Adagio's von Beethoven's „Sonate pathétique" mit dem eines der erhabensten Adagio's größter Dimension aus der letzten Periode des Meisters aufweist, nämlich dem fast ein Vierteljahrhundert später gedichteten der neunten Symphonie. Beide erheischen eine gleich weihevolle Stimmung des Vortrags.

[Beethoven's Sonate Op. 26.]

Bei sogenannten Bravourvariationen zur Darlegung einer applausbedürftigen Virtuosität ist eine Absonderung des Themas von den Variationen und dieser von einander gerechtfertigt; die von Beethoven recht eigentlich geschaffene Kunstform der Variationen verträgt solch erkältendes Absetzen nicht.

[Beethoven 24 Var. (Vieni amore) VII.]

So nothwendig es auch ist, alle Imitationen deutlich zu veranschaulichen, so darf der Spieler doch nicht in die Manier eines wichtigthuenden Docirens dabei gerathen.

[Beethoven 24 Var. (Vieni amore) XIX.]

Darlegung von Virtuosität ist nicht blos Berechtigung, sondern recht eigentlich Verpflichtung des Spielers, wie denn überhaupt Beethoven in seinen Clavierwerken immer an den Virtuosen appellirt und, was sich aus allen seinen Variationen (vgl. die 32 in Cmoll und die 15 Es dur Op. 35) erweist, demselben zur technischen Ausbildung auch reichlichstes Material darbietet.

[Beethoven 12 Var. über ein russ. Tanzlied.]

So wünschenswerth es erscheint, bei classischen Variationenwerken keine Abschnitte zu markiren, sondern einen möglichst ununterbrochenen Fluß walten zu lassen, so ist von dieser Regel doch eine Ausnahme zu machen, wenn Zeitmaß oder Tonart gewechselt werden.

[Beethoven 7 Var. (Winter's „Opferfest").]

Es ist auch für vorgerückte Spieler — z. B. Schumannianer — eine ganz nützliche Übung, solche altväterische Weisen mit geschmackvoller Naivetät vortragen zu lernen. Vermuthlich wird die erforderliche Papageno-Stimmung sich nicht sofort erkünsteln lassen: in diesem Falle studire man das Thema erst nach Absolvirung der Variationen.

[Beethoven 7 Var. (Winters's „Opferfest") Var. IV.]

Die größte Genauigkeit bei Wiedergabe solcher rhythmisch-gemischten Figuren in Beethoven's Clavierwerken kann nicht dringend genug empfohlen werden. Jede Willkür in Verletzung des Buchstabens in dieser Hinsicht wird zu einer Entstellung des geistigen Inhalts. Namentlich in den späteren Concerten und Trios des Meisters bietet die gewissermaßen „fluctuirende Figuration" ein so charakteristisches Stylmerkmal, daß nur durch ein Specialstudium derselben einsichtsvolle Erkenntniß Beethoven'schen Geistes erreicht werden kann.

[Beethoven 7 Var. (Winter's „Opferfest").]

Sehr häufig übernimmt diminuendo die Funktion des rallentando und umgekehrt, während deren gleichzeitige Anwendung häufig triviale Sentimentalität und Langeweile hervorbringt.

** Bei Beethoven muß man seine Technik nicht in's Licht sondern in den Schatten stellen.

[Vorwort zu den Etüden von J. B. Cramer.]

Das Bach-Spiel erheischt Vorstudien, die nur in anderweitigen Compositionen dieses Meisters selbst — vielleicht mit Vorausnahme Händel'scher Stücke — gesucht werden müssen. Wie es einst zu Florenz und auf anderen italienischen Universitäten eine Dante-Facultät gab (Boccaccio war der erste Inhaber dieses Lehrstuhls), deren Mitglieder ihre philologische Thätigkeit lediglich auf die Räthsel dieser gewaltigen Sphinx beschränkten, so dürfte an musikalischen Hochschulen eine ähnliche Specialisirung des Studiums des nur mit einem Dante vergleichbaren deutschen Ton-Riesengeistes Bach am Platze sein. Bach's Clavierwerke vollendet schön zu spielen, ist eine Aufgabe, die — abgesehen von den nöthigen Hirnbedingungen — nur denjenigen Pianisten zugemuthet werden kann, welche vollkommene Herrschaft über das Material erreicht haben und auch z. B. Beethoven's letzte Claviersonaten nicht mehr „gebrochen stammeln".

---

* „Bach ist der Tripel-Extract der Musik. Wenn alle Meisterwerke der Musik verloren gingen und das wohltemperirte Clavier bliebe uns erhalten, so könnte man daraus die ganze Literatur wieder neu construiren. Das wohltemperirte Clavier ist das alte Testament, die Beethoven'schen Sonaten das neue; an beide müssen wir glauben."

---

* Bach ist eigentlich der richtige Zukunftsmusiker, weil er immer noch bewundert werden wird, wenn viele Andere in der Erinnerung längst vermodert sind.

---

* Man muß ja nicht glauben, die monotone langweilige Correctheit beim Vortrag Bach'scher Stücke hieße classisch. Bach, wie alle anderen Meister, muß man zuerst richtig spielen, dann schön, dann interessant.

---

* Bei Bach müssen wir immer denken, daß, wenn er Clavierwerke componirte, die Orgel seine Phantasie beherrschte; bei Beethoven war es das Orchester und bei Brahms sind es beide.

[Chromat. Phantasie v. J. S. Bach.]

Wer nicht zwischen den Zeilen zu lesen vermag, wer nicht über ein gewisses Quantum receptiver Genialität verfügt, wer selbst keine Phantasie hinzubringt, bleibe in respectvoller Entfernung von der „chromatischen Phantasie" abseits stehen.

[Chromat. Phantasie v. J. S. Bach.]

Ein blos „reinlicher", blos correcter Vortrag hieße nur soviel wie ein tödtendes Buchstabiren. Er gehört unter die Rudimente. Deutliche Aussprache ist noch kein verständiges Declamiren, sinnvolle Declamation ist noch nicht empfindungs- und somit eindrucksichere Beredtsamkeit. Eine „Kunst des Vortrags" wird aber, zumal in der Tonsprache, erst durch das Zusammenwirken dieser drei Factoren begründet, von denen jeder höhere den niederen bedingt.

** Der Interpret soll das Gegentheil eines Todtengräbers sein: er soll das Verborgene an das Tageslicht befördern.

** Der Dux muß immer von einer anderen Hand ausgeführt werden als der Comes. Ist die Phrasirung des Themas einmal festgestellt, so muß sie während der ganzen Fuge streng bewahrt werden, gleichviel ob und wieviel andere Stimmen sich später noch dazu gesellen.

---

* Es giebt grammatische und rhetorische Accente; der erstere bezeichnet das Metrum, der letztere den Beginn der Phrase. Im Anfang war der Rhythmus; man kann im Tact spielen und doch nicht rhythmisch, aber nie umgekehrt.

---

* Es giebt kein leichtes Stück, es ist Alles schwer. —

---

* Wer nicht singen kann (mit schöner oder unschöner Stimme), sollte nicht Clavier spielen.

---

* Gedächtniß ist keine besondere Gabe; es läßt sich bilden und ungeheuer steigern; man muß sich gewisse musikalische Bilder einprägen und darf sich nicht durch jeden beliebigen andern Eindruck zerstreuen lassen.

[Sonate von Ph. E. Bach.]

Am glänzendsten zeigt sich die Bedeutung Ph. Emanuel Bach's in den Adagios, deren Empfindungstiefe, Zierlichkeit und Geschmacksfeinheit diejenigen seiner berühmteren Nachfolger häufig übertrifft.

[18 ausgewählte Clavierstücke von D. Scarlatti.]

Domenico Scarlatti war kein Epigone sondern ein Progone. Haben wir C. Ph. Em. Bach als Vorläufer Haydn's und Mozart's zu betrachten, so sehen wir Scarlatti sogar noch weiter hinaufweisen: es pulsirt bereits in ihm eine der Hauptadern des Beethoven'schen Geistes; Humor und Ironie treten bei Scarlatti zum ersten Male in die tonliche Erscheinung.

[18 ausgewählte Clavierstücke von D. Scarlatti.]

Der Gattungsbegriff „Sonate" d. h. Klangstück — zum Unterschiede von „Cantate", Sangstück — hat wie jeder allzuweit gefaßte Gemeinbegriff einen Beigeschmack physiognomieloser Langweiligkeit, von der sich das Publikum im Allgemeinen leicht abstoßen läßt, während durch eine unschädliche Aeußerlichkeit, wie die bestimmterer Erkennungszeichen durch besondere Titel, dem Interesse Vorschub geleistet werden kann.[1]

---

[1] Bülow bediente sich dieses Mittels bei seinem Vortrage der 33 Variationen von Beethoven. Vergl. Briefe IV, S. 221.

[Phantasie Nr. 3 von Mozart.]

Es gibt im musikalischen Vortrag eine Art berechtigter „Koketterie" (Gefallsucht), die gerade bei Mozart „cum grano salis" angewendet werden kann, ja muß, sollen die vielen liebenswürdigen Feinheiten, welche in seiner Melodik gerade dort liegen, wo eine steife germanische Auffassung nur zopfige Trivialität zu Tage fördern würde, zur Geltung kommen.

[Rondo capriccioso Op. 14 von Mendelssohn.]

Was heißt eigentlich „Espressivo"? Mit Ausdruck, mit Gefühl. Was ist aber auszudrücken, fühlbar zu machen? Das charakteristische Verhalten der fallenden oder steigenden Intervalle zu einander, ihr freundliches oder feindliches Einvernehmen. Hiezu dienen zunächst und vornehmlich die dynamischen Schattirungen. Ist der Spieler im Unklaren über den davon zu machenden Gebrauch, so singe er sich die bezügliche Stelle mehrmals recht eindringlich und merke auf, wo er die Stimme hebt und wieder sinken läßt. Im vorliegenden Falle ist das natürliche „Espressivo", die Töne, wenn sie steigen, anschwellen, wenn sie fallen, abschwellen zu lassen. Sehr häufig kann dieses natürliche Verfahren ein geschmackloses, also unkünstlerisches werden; sehr häufig muß gerade das Gegentheil geschehen, namentlich beim Vortrage Beethoven'scher und Wagner'scher Musik.

[Capriccio Op. 5 von Mendelssohn.]

Die rhythmische Engführung [S. 8] des Leitmotivs, in ächt Beethoven-Berlioz'schem Geist gehalten, offenbart einen merkwürdigen Jugendzug Mendelssohn's, welcher einer Weiterentwicklung nicht theilhaft geworden ist, und deßhalb bei seinen unbefangenen Verehrern eine gewisse Wehmuth hervorrufen darf. Zog es Berlioz vor, den schmalen Pfad originellen „Lasters" zu wandeln, statt, wie Mendelssohn, die breite Straße traditioneller „Tugend" — wie hätte Jenen die Vertiefung in Bach'schen Geist (welche seiner musikalischen Erziehung versagt war) vor Irrthümern bewahren, Letzteren die Befreiung von der Speculation auf den Geschmack der „gebildeten" Zeit- nnd Zunftgenossen schöpferisch potenziren können!

[Op. 90 von Schubert.]

Das „Wieneriſche Element" in Schubert iſt ein ſüdlich-ſinnliches, und Empfindelei iſt eine norddeutſche Krankheit.

[Rondo in Esdur von J. Field.]

Dauernd populär in ſeiner Eigenſchaft als Progone Chopin's in ſeinen Nocturnes, iſt Field auch berechtigt, unter den liebenswürdigeren Epigonen der Rondo-Compoſition einen Vorderplatz einzunehmen. Diejenigen, welche die Grazie ſeiner träumeriſchen Schwermuth in den Nocturnes liebgewonnen haben, werden vielleicht auch der, verwandte Züge aufweiſenden, diſtinguirten Naivetät ſeiner Heiterkeit in den Rondo's nicht abhold ſein, werden es nicht verſchmähen, die „Nachtigall" als „Lerche" kennen zu lernen.

[IV. Etüde von Chopin.]

Erſt nach erlangter mechaniſcher Sicherheit („Treffen" der Noten im verlangten Zeitmaße) hat das „ſogenannte" Vortragsſtudium zu beginnen, nämlich die Wiedergabe der vorgeſchriebenen dynamiſchen Schattirungen, ſpeciell der „crescendos" und „diminuendos". Nur in ſeltenen Fällen kann das letztere mit dem erſteren gleich verbunden werden.

[XXIII. Etüde von Chopin.]

Man muß Chopin das große Verdienſt vindiciren, in ſeinen Werken die Grenzen von Clavier- und Orcheſtermuſik feſtgeſtellt zu haben, welche durch andere Romantiker, namentlich Robert Schumann, zum verderblichſten Nachtheile beider Gebiete verwiſcht worden ſind.

[»Aria con var.« von Händel.]

Das Geheimniß des Reizes und der Wirkung des Vortrags auch der claſſiſchen Muſikwerke älterer Zeit beruht ſchließlich immer auf dem nachſchöpferiſchen „Eigenen", welches die Individualität des Ausführenden allein zu geben vermag.

Anhang.

Verzeichnis der nicht mitgeteilten Artikel.
Hans von Bülow's veröffentlichte Kompositionen,
Bearbeitungen und instruktive Klavierausgaben.

Verzeichnis der nicht mitgeteilten Artikel.

Die mit * bezeichneten befanden sich als Zeitungsausschnitte, meist ohne Datum, in Bülows Nachlaß. — Von den mit ⊙ bezeichneten ist das Originalmanuskript im Besitze der Herausgeberin.

B.* Der Mulatte, kom. Oper in 3 Acten. Musik von Balfe. Aufgeführt im Kgl. Opernhaus 25. Januar 1850. „Abend-Post."

Keine Oper, nur etwa ein Singspiel. Eigentlicher Charakter dieser Musik französisch. Des Componisten Oper „Die vier Haimonskinder" verdienten den Vorzug. Der Beifall beweist, daß das gebildete Publikum vom Theaterbesuch entwöhnt ist. Beschwerde, daß die kgl. Opernbühne allem Fremden besonders zugänglich ist. „Der Deutsche allein ist ausgeschlossen." „Warum ignorirt man Richard Wagner, dessen Tannhäuser selbst in der kleinen Stadt Weimar durch Liszt's wahrhaft künstlerische Bestrebungen so vortreffliche und mit dem allgemeinsten Beifall belohnte Aufführungen erlebt hat?" Zum Schluß wird Kapellmstr. Dorn aufgefordert, dem Schlendrian ein Ende zu machen.

B.* Fidelio, Oper in 2 Acten von Beethoven. Aufgeführt 26. Februar 1850. „Abend-Post."

Mit Ausnahme der in der Fußnote Schriften I S. 171 wiedergegebenen Stelle gilt die Recension nur der Aufführung, die mehr Tadel als Lob erhält: „der Dirigent [Taubert] sollte sich lieber beim Tactiren etwas weniger bewegen und besser einstudiren."

B.* Concert der Pianistin Maria Wieck im Saale der Singakademie. Fand statt 28. Februar 1850. „Abend-Post."

„Der Untergang des [selbstsüchtigen] Virtuosenthums eine Errungenschaft der Märzrevolution." M. Wieck wird als Clara Schumann's Schwester anerkannt, ebenso Friedrich Wieck als Lehrer: „wir werden zum demokratischen Rellstab, wir können nur loben."

B.* Don Giovanni, Oper von Mozart. Aufgeführt am Königstädt. Theater 4. März 1850. „Abend-Post."

Lob der italienischen Truppe, die italienischen Sänger verstünden es am besten, Mozart wiederzugeben. Mit der Direktion nicht ganz zufrieden, Tempi meist zu rasch. Siehe auch Fußnote Schriften I, S. 171—172.

* Dritte Symphonie-Soirée der Kgl. Kapelle im Saale der Singakademie. Fand statt 6. März 1850. „Abend-Post."

Schmerzliches Vermissen der erhofften 9. Symphonie von Beethoven. Verurtheilung einer als „Ersatz" gebotenen Symphonie von Taubert: „abgetretene, abgedroschene Phrasen von Mendelssohn, Weber und Spohr." Ohne Berliner lokale Rücksicht für den Komponisten würde das Werk durchgefallen sein. Trost durch Beethoven's Egmont-Musik, die Referent aber lieber im Theater genießt.

* Jessonda, Oper von Spohr. Siehe Schriften I, S. 12—13. „Abend-Post" Anfang März 1850.

„Das Kunstwerk der Zukunft" von Richard Wagner. [Siehe Schriften I, S. 3.] „Abend-Post" Nr. 120, 121, 124; 28. u. 29. Mai, 1. Juni 1850.

B.* Die Liebig'schen Symphonie-Concerte. „Abend-Post" 1850.

Lob der Programme wie des strebsamen Fleißes von Dirigent und Musikern, im Gegensatz zu den „unfehlbaren kgl. preußischen Hofvirtuosen"; auch würde im Verhältniß zu den Preisen hier Besseres geboten als in den Soiréen der kgl. Kapelle. Der Sympathie, mit der das bescheidene aber ehrlich aufmerksame Publikum von Hennig's Wintergarten vor dem geputzten der Singakademie ausgezeichnet wird, begegnen wir in B.'s allerletzten Jahren wieder, da er das Berliner Sonntagsprobenpublikum laut vor den eleganten Montagsabonnenten der philharm. Concerte als „fein" eigentliches zu bezeichnen pflegte.

W.* [Kgl.] Opernhaus. [Gastspiel Ander's im „Prophet" v. Meyerbeer.] „Abend-Post" 13. Juni 1850.

Wunsch, den Sänger „für unser verwahrlostes Invalideninstitut" acquirirt zu sehen. Johanna Wagner, Fides, von einem Kritiker als „Nichte ihres Onkels" angefeindet.

B.* Rede über die Geschichte der englischen Revolution von Guizot. „Abend-Post" 1850.

[Chiffre] 2.* Kgl. Oper. [Der Prophet. Gastspiel von Frau Behrend-Brandt u. Hrn. Ander.] „Spener'sche Zeitung" 19.? Juni 1850.

Die Sängerin hätte nach der Garcia und der Wagner einen schweren Stand: „Daher hat die Kritik hier die Verpflichtung zu einer desto gerechteren Beurtheilung. Genialität von einem Künstler als etwas Essentielles schlechthin zu verlangen, wäre eine Absurdität. Die Aristokratie des Genies wäre keine mehr, sobald sie in die Allgemeinheit träte."

B. Das Concert am Stephanstage. [Compositionen von Carl Greith.] „St. Galler Tageblatt" Jahrgang 1850, Nr. 305.

Besprechung seines Oratoriums „Der heilige Gallus" und seines Melodrams „Das Frauenherz". Der junge Componist wäre bereits eine productive Kraft, der nur poetische Vorwürfe zu wünschen sind. Citat von Mendelssohn's Wort „Habt Talent und lernt was". B. bekennt, „zu den Profanen" zu ge-

hören, welche allein in dem musikalischen Drama das wahrhaft volksthümliche Kunstwerk der Zukunft erblicken können, nicht auf dem Gebiete der Kirchenmusik. Im „Frauenherz" feiert der Componist seine „Auferstehung aus dem Grab der Kirche in das Licht der Menschenwelt, seinen Uebergang von der himmlischen Prosa zur irdischen Poesie".

Theater. [„Die Valentine", Drama von Gustav Freytag.] „St. Galler Tageblatt" Nr. 47, 25. Febr. 1851.

Das Stück hätte auf der deutschen Bühne Epoche gemacht. „Obgleich dieses Drama nun tief in die modernen Verhältnisse eingreift und unsere socialen Conflicte mit treuer Wahrheit schildert, die Erbärmlichkeit und Nichtigkeit eines deutschen Hoflebens geißelt, hat sich der Dichter dennoch von jeder Uebertreibung und Karikirung ferngehalten." Inhaltsangabe. „Wahrlich ein Stoff von so tief sittlicher Bedeutsamkeit, daß nur die Frivolität ihn unmoralisch nennen kann!"

⊙ Bw. Endabfertigung des musikalischen Grenzboten. „N. Z. f. M.", Bd. 36 Nr. 2. 9. Jan. 1852. S. 17—18.

Charakterisirung der „N. Z. f. M." und ihrer Leser im Verhältniß zu den Grenzboten. Wagner's Schule „nicht engherzig". Wagner sei allerdings ein Aristokrat, aber nicht im Sinne der „Grenzboten". Flotow's Melodien „welche Drehorgeln und Harfenmädchen sich aneignen" — wie der „Grenzbote" sich ausdrückt — seien trotzdem keine „demokratische Musik". Vertheidigung Brendel's. Es sei im Grunde unrecht, sich weiter gegen diese Gegner zu ereifern.

⊙ Aus Weimar. (10. Febr. 1852.) „N. Z. f. M.", Bd. 36 Nr. 8, 20. Febr. 1852. S. 87—88.

Stellung des Hoftheaters im Vergleich zu andern, Bedeutung von Liszt's dortigem „beseelenden Wirken" im Gegensatz zu der „unehrwürdigen Behaglichkeit" anderer Chefs, die „pagodenartig nicken"; in der Saison aufzuführende Werke, „Cellini", Raff's „Alfred", „Manfred". „Das Sontagsfieber wüthete glücklicherweise nur eine Woche lang." „Lucile Grahn mit einigen Terpsichoryphäen und Terpsichoristinnen."

⊙ Bw. Kammer- und Hausmusik für Pianoforte. Carl Eschmann Op. 8, 12 charakterist. Tonbilder f. d. Pianoforte. — Carl Wettig Op. 7, 12 kl. Stücke f. d. Pianoforte. „N. Z. f. M." Bd. 36 Nr. 9, 27. Febr. 1852. S. 95—96. S. 96—97.

Eschmann. „Dämmerungsrhapsodien haben nicht den hellen Tag zu scheuen," Erfindung, Schwung. Salonetüde und Marsch befremdend als „Einfälle in der Dämmerung". Rath, nicht der harmonischen Verweichlichung Vorschub zu leisten durch sein Talent. B. weist öfter auf diesen Punkt hin, so in seiner Besprechung der Compositionen v. C. Lührß (S. Schriften I, S. 159.)

Wettig. Protest gegen kleine Formen bei jungen Componisten: das sei ein zu bequemes Mittel, sich als Autor verewigen zu wollen; „wenn man erst beim siebenten Werke steht, — so muß man suchen ‚große' Stücke zu schreiben."

⊙ Bw. Kammer- und Hausmusik für Pianoforte. Wilhelm Steifensand Op. 7. Vier Charakterstücke f. d. Pianoforte. „N. Z. f. M." Bd. 36 Nr. 20, 14. Mai 1852. S. 227—228.

„Anständige" Arbeit; Charles Voß „nichtsnutzig"; „Charakterstücke" verbrauchter Titel, B. proponirt „charakterlose". Componist möge den C Tact „den breitesten und nobelsten" künftig bedenken.

⊙ Bw. Kammer- und Hausmusik für Pianoforte. Eduard Röckel Op. 15, 16, 19. Gr. Étude de Fugue, Souvenir de Néplé, Gr. Étude p. l. P. „N. Z. f. M." Bd. 36 Nr. 22, 28. Mai 1852. S. 247—248.

Verurtheilung dieser Compositionen; England sei für den continentalen Künstler „nachtheilig und fatal", R. sei dort „verthalbergt"; Hinweis auf Clementi's Clavierfugen und Moscheles' Studien. Op. 19 „überflüssig".

Theater. [S. Schriften I, S. 18.] „Weimarische Zeitung" 5. Juni 1852.

Mahnung an die Weimar. Theaterintendanz, Tannhäuser und Lohengrin würdiger aufzuführen; man verdanke dort diesen Werken bereits so viel, daß eine Verpflichtung dazu vorläge. Der Artikel ist in demselben Sinne geschrieben wie Liszt's ausführliches exposé an die Großherzogin Maria Paulowna v. 14. Januar 1852, im Briefwechsel Liszt — Carl Alexander (La Mara Breitkopf u. Härtel 1909, S. 33—39). Besonders die S. 37 von Liszt aufgezählten Mängel bilden Bülow's Anklagepunkte.

v. B. Das Musikfest in Ballenstedt unter Leitung Dr. Franz Liszt's. „Rheinische Musikzeitung" Nr. 107 (III. Jahrg. Nr. 3), 17. Juli 1852. S. 851—854.

Verbesserter Charakter der Musikfeste seit der politischen Reaction. Motive für deren Veranstaltung, das musikalische Programm die Hauptsache dabei; es trug den Stempel von Liszt's Geist. Hindernisse und Helfer, unter letzteren Rob. Franz mit seinem Chor. Bedauern, daß kein größeres Orchesterwerk Liszt's zur Aufführung gekommen war. Lob von Raff's Ouv. zu „Alfred", Mahnwort zu Gunsten von Berlioz.

Peltast. Ein Schwager. Familienskizze aus der neuesten Musikgeschichte, geträumt von „einem notorischen Anhänger Richard Wagner's". „N. Z. f. M." Bd. 39 Nr. 21, 18. Nov. 1853. S. 221—223.

In Dialogform gehaltene satirische Antwort auf eine Reihe Artikel der „N. Z. f. M.": „Zur Würdigung Richard Wagner's", deren ungenannter Verfasser Dr. Hinrichs, der Schwager von Robert Franz, gewesen. Besonders gegen Artikel VIII. der Serie, S. 197—203 des 39. Bandes, wendet sich B., in welchem S. 200 der Ausdruck „notorischer Anhänger Wagner's" auf ihn und Raff angewendet wird und diese Beiden in ihren Compositionen (Bülow's Op. 1), als „Consequenz der Wagner'schen Richtung", verurtheilt werden. B. läßt den Verfasser jener Artikel im Lichte eines durch seine Familienbeziehung zu Franz auf Wagner's Ruhm eifersüchtig gewordenen Gegners erscheinen. Vergl. auch Raff's Entgegnung in Nr. 22 (25. Nov. 1853) der „N. Z. f. M." S. 230—232.

Hans v. Bülow. Kgl. Opernhaus. Gastspiel der Frau Nimbs-Fischer [im Propheten]. „Berliner Feuerspritze" III. Jahrgang Nr. 41, 8. Oct. 1855.

Wiederbeginn der Saison noch kein „Anfang". B. räth, sie mit Neueinstudirung einzuweihen, statt mit Recapitulationen. Schüchternheit des sommerlichen Provinzpublikums schuld an scheinbar lauer Aufnahme des Gastes. Fides der einzige Charakter im Propheten. Nimbs „musikalisch-geistig

elastisch", welche Eigenschaft sich zum Genie verhält, wie „Anmuth zur Schönheit". Fehler der Aufführung. Mißbrauch des Transponirens schien das charakteristische Colorit einer bestimmten Tonart zu einem Vorurtheil des Componisten zu stempeln.

Hans v. Bülow. Kgl. Opernhaus. Robert der Teufel. „Berliner Feuerspritze" III. Jahrgang Nr. 41, 8. Oct. 1855.

Salomon verstände es als Bertram „die Scribe'sche Caricatur so zu veredeln, daß man sich für den unmöglichen (nicht weil sondern obgleich dämonischen) Charakter lebhaft zu interessiren vermochte. „Auch haben wir selten eine so vortreffliche Maske gesehen, der melancholisch poetische Zug erinnerte an das Bild, das man sich von dem Milton'schen Satan zu machen pflegt". Zu rasche Tempi. Protest gegen die übermäßigen Tempi im Anfangschor und Orchestervorspiel, wie gegen die Tanzeinlage im 2. Akte ohne des Componisten eigene reizende Balletmusik.

Hans v. Bülow. Musikliteratur. „Berliner Feuerspritze" III. Jahrgang Nr. 42, 15. Oct. 1855.

Die Musik und die musikalischen Instrumente in ihrer Beziehung zu den Gesetzen der Akustik von Friedrich Zamminer. B. empfiehlt das Buch Musikern, Instrumentenfabrikanten und Architekten. — Die zweite umgearbeitete Aufl. von Brendel's Musikgeschichte. — Lobe's Instrumentirungslehre: es wäre in dem Bande nichts „was sein Erscheinen gegenüber den Werken von Berlioz und Marx als berechtigt im höheren Sinne erscheinen lassen könnte". — Verworfen wird Chr. Urban's „Zur Reform des Allgem. Musikunterrichts", mit Freude begrüßt die journalistische Thätigkeit des L. A. Zellner in Wien.

Hans v. Bülow. Musik. [S. Schriften I, S. IX erstes Vorwort.] „Berliner Feuerspritze" III. Jahrgang Nr. 42, 15. Oct. 1855.

B. referirt über einen Kammermusikabend, dankt besonders für Schumann's Klavierquintett und befürwortet Schumann's „vielen Musikern noch wertheres Klavierquartett".

Hans v. Bülow. Zur Ergänzung. (17. Dec. 1855.) „N. Z. f. M." Bd. 44 Nr. 1, 1. Jan. 1856.

Erklärung, daß im Gegensatz zu der falschen Ansicht: Liszt betreibe persönlich die Propaganda seiner eigenen Werke, sein Annehmen der an ihn ergehenden Einladungen, sie zu dirigiren, eine Concession seinerseits bedeute; dies sei auch bei Wagner der Fall. Hervorhebung der Verdienste Julius Stern's, dem man die Einladung an Liszt, sowie den würdigen künstlerischen und gesellschaftlichen Verlauf von dessen Besuch in Berlin zu danken habe.

Hans v. Bülow. Die Zerstörung Jerusalems durch Titus. Von Emil Naumann. „N. Z. f. M." Bd. 44 Nr. 26, 20. Juni 1856.

B. nimmt N., mit dessen Person wie künstlerischer Art er nichts gemein hat, in Schutz gegen ungerechte Angriffe seitens der Anhänger der „Classicität", die ihn lobten, so lange er „mit Solidität und Anstand in den Fesseln und Schranken einer gewissen gewandhäuslichen Schule sich bewegte, deren Meister ein Sterblicher war, wenn auch ein großer Sterblicher", nun aber, da N. „den geistbefruchtenden Keim der Unzufriedenheit mit sich selber" in sich spüre, nach Selbstständigkeit strebe, ihn verdammen. „N. hat den Muth gehabt, die Pharisäerbefriedigung zu opfern und gegen die leichte Kunst der Consonanz

die etwas schwierigere der Dissonanz zu wählen." Allerdings sei der Stoff nicht etwa so günstig wie die Walpurgisnacht sich für Mendelssohn erwiesen. „Klare Architektonik." „Orchesterfigurationen nicht reichhaltig genug; N. begnügt sich zu oft mit dem Gebrauche wohlfeier Scalenbewegungen." „Der Maske Mendelssohn's hält ein Chor von Dämonen, die, nicht im Original, wohl aber in der Copie etwas steife und dürre Maske Gluck's und Mozart's entgegen. Diese Forderung von ‚Zukunfts'-Dämonen möge man immerhin als aus unserem Unglauben an die Charlatanerie ‚edler Einfachheit' erwachsen betrachten." Specieller Werth des Werkes, daß es „als eine dramatische Vorstudie zu betrachten ist".

Hans v. Bülow. Compositionen von Carl Grädener Op. 9. Fünf heitere Lieder. [Auch in der „N. Berl. Musikztg." besprochen, siehe Schriften I, S. 198—199.]

„N. Z. f. M." Bd. 45 Nr. 4, 18. Juni 1856.

Op. 24. Fliegende Blättchen im Kinderton f. Klavier. [Auch in der „N. Z. f. M." besprochen, siehe Schriften I, S. 197.]

„Neue Berl. Musikztg." X. Jahrgang Nr. 42, 16. Oct. 1856.

„Durchweg im deutschen Styl, kerngesund und faßlich."

H. v. B. Albert Hahn Op. 3: Scherzo p. l. P. u. 4: Drei Lieder.

„Neue Berl. Musikztg." X. Jahrgang Nr. 52, 24. Dec. 1856.

Den Umstand, daß ein Anfänger seine Compositionen zu früh veröffentlicht, signalisirt Bülow in wohlwollender Form: es sei dem Componisten nicht zu verargen „daß er den Gewinn, welcher seiner eigenen künstlerischen Selbsterziehung durch das Moment der Publikation erwächst, so früh als möglich sich gewährt zu sehen wünscht". „Der Kampf zwischen Schule und dem Bedürfniß nach Entfaltung einer künstlerischen Selbstständigkeit wird stets als ein um so heftigerer erscheinen, je gediegenere und gründlichere Studien ihn vorbereitet haben. Herr A. H. ist ein Prätendent auf den Namen ‚Musiker'."

Hans v. Bülow. D. H. Engel Op. 23. „Nordische Blumen" f. d. P. — R. Viole Op. 12. Poésies lyriques p. le P.

„Neue Berl. Musikztg." XI. Jahrgang Nr. 25, 17. Juni 1857.

„Die wünschenswerthe Verbreitung solcher Beiträge [Engel] zu einer Klavierliteratur für mittlere Spieler liegt hauptsächlich in den Händen der Lehrer, welchen durch Aehnliches der beliebte Entschuldigungsgrund für ihre Cultivirung eingestanden geschmackloser Pièçen geraubt wird." „Der Componist sucht die Hauptmotive festzuhalten, trotzdem er sich in der Fortführung zuweilen einem gewissen freien Weiter-Improvisiren hingibt. Hiergegen hätten wir an sich nichts einzuwenden, doch kommt es uns vor, als hätte stellenweise die Bewegung der Bässe darunter gelitten. Diese letztere finden wir des Oefteren nicht ganz streng logisch; die kleinen Schritte auf- und abwärts haben manchmal etwas allzu Schwankendes und Zerfahrenes. In solchen Fällen stellt ein wenig Orgelpunkt zur rechten Zeit sich ein."

Viole „eine sehr individuell gestempelte Persönlichkeit". Bülow erwartet „mit ziemlich behaglicher Sicherheit die allmälige Abstreifung unterschiedlicher Schlacken". „In einfachen lyrischen Emanationen kann die Reflexion sich nicht zu gesuchter Bizarrerie berauschen, ohne von dem gesunden Sinn des ursprünglichen Talentes einen hindernden Widerspruch zu erfahren." „Reich-

thum an Phantasie, hochgebildetes melodisches Empfinden, natürliches polyphones Denken, Farbensinn, eine aus den besten Mustern geschöpfte, wenn auch stellenweise noch mancher Feile bedürftige Kenntniß des Instrumentes."

Hans v. Bülow. Kammer- u. Hausmusik f. Pianoforte. Rud. Viole Op. 3. „Souvenir de Weimar", Polonaise p. le P. Op. 4. Capriccio à la Tarantella pour Violon et Piano.

„N. Z. f. M." Bd. 47 Nr. 7, 14. Aug. 1857. S. 72.

„Schäumt der Becher [in Op. 3] der credenzten Modulationen auch gelegentlich etwas über, so ist es doch ein edles Getränk, das so schäumt." Die Materialien seiner Arbeit wären nicht „das beliebte Stroh und Leder", schon das Hauptmotiv eigne sich „mehr zu einem Fackeltanz für Furien als für abgelebte Minister a. D."

Hans v. Bülow. Concertmusik. Romanze-Impromptu für Violine mit Begleitung. Leopold Damrosch Heft II von Op. 4.

„N. Z. f. M." Bd. 48 Nr. 1. 1. Jan. 1858. S. 4—5.

Hans v. Bülow. Kammer- u. Hausmusik f. Pian. Julius Reubke. Scherzo.

„N. Z. f. M." Bd. 48 Nr. 4. 22. Jan. 1858. S. 40.

Das Stück wird gelobt, allein weit darüber stellt Bülow eine noch nicht gedruckte „prächtige Claviersonate". Noch in demselben Jahre starb der 24jährige Componist, auf dessen vielverheißende Begabung — auch als Clavier- und Orgelspieler — Liszt und sein Künstlerkreis die größten Hoffnungen gesetzt hatten.

Eine französische Stimme über Ulibischeff. Mitgetheilt von Hans v. Bülow. [Siehe Schriften I, S. 313.]

„Anregungen für Kunst, Leben u. Wissenschaft." Fr. Brendel u. Rich. Pohl. Bd. III, Jahrg. 1858, S. 16—27.

B. stimmt in des ungenannten Verfassers scharfen Protest gegen U.'s „Beethoven, ses critiques et ses glossateurs", ein; nicht nur wegen der sachlichen Irrthümer darin, sondern wegen „jenes politischen Denunciationsstyls", dessen Spitze sich gegen v. Lenz richtet, dessen Werk U. als eine Kränkung der eigenen „kritischen Oberherrlichkeit" empfand. Es wäre keine „ehrenhafte Waffe, wenn man das Zwielicht irgend einer politischen Gesinnung auf Kunstansichten zu werfen sucht". Trotz aller Phrasen verberge sich eine tiefwurzelnde Antipathie U.'s gegen Beethoven, die nicht nur dem Tonmeister, sondern auch dem unabhängigen stolzen Charakter gelte. „Wählt Mozart zum Vorbilde," scheint U. zu sagen, „schreibt erhabene Werke und speist an der Dienertafel, dann werden euch alle Ulibischeffs in die Wolken erheben". Es läge eine ebenso grobe Beschimpfung Mozart's wie seiner Kunst darin, Beethoven als einen Verrückten zu behandeln.

Hans v. Bülow. Stanislas Moniuszko, „Halka," Oper in 4 Aufzügen, Clav.-Ausz.

„N. Z. f. M." Bd. 49 Nr. 20 u. 21, 12. u. 19. Nov. 1858. S. 209—212 u. 221—223.

Erfreuliches Beispiel der Bethätigung eines Künstlers, der einem unterdrückten Volke angehört und den Nationalgeist nicht durch politische Spielerei sondern „durch eine Leistung" geltend zu machen sucht. In Warschau wäre bis dahin nur Balletcultur gewesen neben „schauerlichstem italienischen Opern-Guano". M. mit dem Ungarn Franz Erkel zu vergleichen. Glanzvoller

Erfolg der Halka unter Frau v. Moukhanoff's Einfluß nach zehnjährigem Warten des Componisten. Sittliche Tendenz des Sujets, Erzählung der Fabel. Styl der Musik: „bei einer gewissen deutschen kapellmeisterlichen Factur der der französ. Oper. Vorwurf, das bedeutendste Motiv in der ganzen Oper nicht weitläufiger ausgebeutet zu haben. Gegensatz zwischen Schloß und Dorf anschaulich musikalisch versinnlicht. Dritter Act dramatisch verfehlt, aber „ein landschaftliches Gemälde des polnischen Volkslebens". Die Bedeutung dieses Erstlingwerkes liegt in dem unter großen Schwierigkeiten durchgeführten Versuche, eine polnische Volksoper zu schaffen.

H. v. B. Die Matinée des [Pianisten] Herrn Ch. Wehle. „Neue Berl. Musikztg." XII. Jahrgang Nr. 47, 17. Nov. 1858.

Aeußerungen zu Gunsten des Virtuosenthums. Siehe Schriften II, S. 54, Fußnote.

Hans v. Bülow. J. Böie, Op. 24. Liedercyclus. „N. Z. f. M." Bd. 49 Nr. 22, 26. Nov. 1858. S. 235.

Mäßig anerkennend, jedoch „gesunde Musik und schon deßwegen freudig anzuerkennen, weil sie ein wirksames Heilmittel gegen die grassirende ungesunde Lyrik darbietet". Prädikat „Hausmusik" in empfehlendem Sinne zu verstehen.

Hans v. Bülow. Kammer- u. Hausmusik f. Pianoforte u. Streichinstrumente. Anton Rubinstein Op. 52. Drittes Trio f. P., Viol. u. Violoncello. „N. Z. f. M." Bd. 49 Nr. 24, 10. Dec. 1858.

R.'s „enorme Thätigkeit" hätte etwas Phänomenales". Seine Stellung (s. Schriften I, Fußnote S. 175—176). R.'s Compositionen würden mehr gespielt als recensirt, widerstreben der Analyse, da ihr Hauptreiz „das blühende Leben" sei und nicht die thematische Erfindung. Sehr günstige Beurtheilung von R.'s Styl und Instrumentirung.

„Zur Kritik Napoleons des Dritten. Ein bescheidener Versuch der Demokratie den Staar zu stechen." Berlin 1859. Verlag von Eduard Bloch, L. Lassar's Buchhandlung, Brüderstraße 2.

Im Briefwechsel Liszt-Bülow (La Mara, Breitkopf u. Härtel 1898) befinden sich über die 31 Seiten umfassende Broschüre folgende Aeußerungen von Bülow (14. 8. 59, S. 270): »À propos, avez-vous reçu une petite brochure allemande, où l'on fait la guerre à la démocratie bonapartophobe? Le vous l'ai adressée il y a quinze jours sous bande, croyant que cela vous amuserait peut-être dans un moment perdu. Est-ce que vous en avez deviné l'auteur? Avez-vous reconnu la récolte de ce que vous avez semé autrefois? A Berlin l'auteur a gardé, comme cela va sans dire, le plus profond incognito.« Darauf antwortete Liszt (15. 8. 1859, S. 271—272): »Votre brochure ‚zur Kritik Napoleons des Dritten' est un emporte-pièce d'un tranchant d'argumentation et de dialectique admirable. Tout y reluit et frappe juste et fort à la fois. La thèse majeure de l'identité du principe de la révolution avec celui de l'élection

a une force et une solidité invincible, et je ne sache rien de plus concluant pour ‚l'opération césarienne' que ce que vous en dites. S'il y avait un reproche à faire à cette brochure, ce ne pourrait être que celui d'y avoir mis trop d'esprit, trop de verve et de saillies. Mais ce serait se plaindre que la mariée est trop belle, ce qui ne devrait point troubler si fort l'humeur des collaborateurs des ‚*cisrhenanen Moniteurchen*', lors même qu'ils gagneraient quelques étonnements aux vigoureux coups de discipline que vous leur administrez.«

Hans v. Bülow. Gesangmusik. Lieder mit Pianofortebegleitung. Alexis Holländer Op. 1. R. Stöckhardt Op. 1.

„Neue Berl. Musikztg." XIV. Jahrgang Nr. 46, 14. Nov. 1860.

Erstlingswerke hätten schon wegen der üblichen Indifferenz des Publikums gegen ungekannte Namen Anspruch auf Zuvorkommenheit der Kritik. B. rühmt „unblasirte Natürlichkeit der Empfindung, die allerdings auch eine negative Seite hat (bezüglich) der charakteristischen Prägnanz des Ausdrucks), jedoch dem ungestörten melodischen Flusse zu Gute kommt und den Componisten glücklich bewahrt hat, als „Aner" aufzutreten, d. h. als Mendelssohnianer, Schumannianer oder Franzianer." Haideröslein „durch Schubert etwas gefährlich für Neucomposition".

Aus Anlaß „dicker" Begleitungen bei Stöckhardt: „Schumann's Clavierstyl ist als Muster das unräthlichste, das sich ein junger Liedercomponist wählen kann. Herr St. studire die neue Ausgabe der Liszt'schen Lieder, in welcher die Kunst, mit einfachsten Mitteln (allerdings bei unvergleichlicher Feinheit) das lebendigst Sprechende zu erreichen, belehrender als irgendwo zur Erscheinung kommt."

Hans v. Bülow. Cornelius Gurlitt. Sonate pour le Piano Op. 16.

„Neue Berl. Musikztg." XV. Jahrgang Nr. 48, 27. Nov. 1861.

Starker Mendelssohnianismus. „‚Feld- und Wiesen'-Begleitungsfiguren, die in Beethoven's reifen Werken niemals mehr anzutreffen sind." Zu viel „Dageweſenes". „Wozu solche viersätzige Sonaten schreiben, wenn nicht etwas positiv Neues gebracht wird?"

H. v. B. Gesangmusik. Alfredo Bicking. Due Romanze per una voce.

„Neue Berl. Musikztg." XVI. Jahrgang Nr. 23, 4. Juni 1862.

„Angeborene Gabe, seine Empfindungen melodisch auszusprechen." „Die neuitaliänische Weise der Melodieführung erscheint weit weniger bedenklich als die germanische Nüchternheit in unzähligen anderen lyrischen Ergüssen."

Vorwort für „Musikalische Hausblätter, Organ zur Hebung und Förderung der Hausmusik".

Das für die erste Nummer einer neu zu gründenden Musikzeitung bestimmte „Vorwort", ein $7\frac{1}{2}$ enggeschriebene Folioseiten umfassendes Manuscript, das, wie von dessen Besitzern, den Hinterbliebenen von Heinrich Porges in München, mitgetheilt wird, für die „Süddeutsche Presse" in den 60er Jahren verfaßt aber ungedruckt geblieben war, enthält für die Leser von Bülow's Schriften nichts Neues, da er sich verschiedentlich in ähnlichem Sinne über die Aufgaben einer Musikzeitung und deren Verhältniß zum Publikum geäußert hat.

Hans v. Bülow. Audiatur et altera pars. Samson u. Delila, Oper von C. Saint-Saëns 31. März 1882. „Allgemeine Deutsche Musikzeitung" IX. Jahrgang Nr. 14.

B. nimmt den Componisten in Schutz gegen ein absprechendes Urtheil; die Oper des Franzosen wäre eine deutsche Oper. Persönliche Eindrücke von St. S.'s Künstlerthum i. J. 1859. Ein Rubinstein II, bei einer Harmonie von Inspiration und Reflexion, wie sie Rub. I nicht besäße. St. S.'s Eklekticismus und glänzendes Gedächtniß. Ueberwältigender Eindruck von „Samson" in Hamburg 19. März 1882. „Mendelssohnische Sauberkeit". „Bei ächt dramatischer Gluth immer ‚Etwas für's Ohr'. Parallele mit Méhul's „Joseph". Ebenso mit Gounod zu dessen Ungunsten.

Hans von Bülow's veröffentlichte Kompositionen.[1]

„Du Tropfen Thau" (O. v. Redwitz), Lied mit Pianof.-Begl. [März 1852 in Nr. 12 der „Neuen Zeitschrift für Musik" zuerst erschienen.] 1853 Leipzig, C. F. Kahnt.

Op. 1. Sechs Gedichte von Heine und Sternau f. eine Sopran- oder Tenorst. mit Pianof. 2 Hefte. Frau Rosa von Milde gewidmet. [1853. Briefe I, S. 466—467. II, S. 173.] Leipzig, C. F. Kahnt.

1. Heft: Ein schöner Stern. Wie des Mondes. Ernst ist der Frühling. 2. Heft: Frieden. Noch weißt du nicht. Hast du mich lieb?

Op. 2. Arabesques en forme de Variations sur un thème favori de l'opéra Rigoletto p. Piano. Mainz, B. Schott.

Op. 3. Marche héroïque d'après des Motifs hongrois populaires p. Piano à 2 mains. Mainz, B. Schott.

Op. 4. Mazurka-Impromptu p. Piano à 2 mains [1855]. Breslau, Leuckart [später Leipzig].

Op. 5. Fünf Lieder f. e. hohe Baßstimme mit Clavier-Begl. Dritte Ausgabe. München, J. Aibl.[2]

1. Freisinn (Goethe), „Laßt mich nur". 2. Der Fichtenbaum (Heine), „Ein Fichtenbaum steht". 3. Wunsch (Meißner), „O könnte doch". 4. Nachts (H. Grimm), „Blüthen öffnen". 5. Volkslied (Immermann), „Die schönste Rose".

Op. 6. Invitation à la Polka p. Piano à 2 mains. À son ami et condisciple D. Pruckner [1855]. Breslau, Leuckart [später Leipzig].

[1] Die Originalmanuscripte der Op. 10 und 16 sind im Besitze der Herausgeberin.

[2] Alle bei J. Aibl erschienenen Verlagsnummern sind jetzt Eigentum der Wiener „Universal-Edition."

Op. 7. Rêverie fantastique p. Piano à 2 mains, respectueusement offerte à Madame la Princesse Marie de Hohenzollern. [„Briefe" II, S. 362, III, S. 22]. Breslau, Leuckart [später Leipzig].

Op. 8. Die Entsagende. Ein Liedercyclus v. C. Beck für Mezzosopran mit Pianof.-Begl. [1856.] An Madame Jessie Lauffot. Weimar, Kühn.

Dritte verbesserte Aufl. Berlin, R. Sulzer, Nachf.

1. Verbleibst ihm dennoch hold gewogen. — 2. Ach, Lust und Leid! — 3. Ich glaubte, die Schwalbe träumte. — 4. Wenn Gott mir auch vergönnte. — 5. Gott hilf! — 6. Wiegst traurig dein Gezweig.

Nr. 3 aus obigem Cyclus abgedruckt in „Album-Blätter" enthaltend acht Lieder mit Pianof.-Begl. Göttingen, G. H. Wigand.

[Siehe Op. 24.] Au sortir du bal erschien zuerst ohne Opuszahl 1857 in einem Keepsake musical, Berlin, Bote & Bock.

Op. 9.

Von einem Op. 9 befindet sich weder in Bülow's Nachlaß noch in irgend einem Verlagskatalog eine Spur. Ein 1876 in New-York bei Edw. Schuberth gedrucktes Verzeichniß führt versehentlich das im Jahre 1869 erschienene Lied „König in Thule" an; ebenso ist die Angabe einer „Valse-Impromptu p. P. bei Bote und Bock" in La Mara's „Musikal. Studienköpfen" (1910) S. 213 unzutreffend.

Op. 10. Musik zu Shakespeare's „Julius Cäsar". a) Ouverture heroïque et b) Marche des Impériaux [Napoleon III. gewidmet]. Über die Zwischenaktsmusik Briefe IV, S. 220. Arr. à 4 ms. von Albert Heintz. Nach mehrfachem Umarbeiten 1867 erschienen bei Schott, Mainz.

Cadenzen zum vierten Clavierconcert (G dur) von Beethoven comp. v. H. v. B. [1858]. Dem Kgl. Musikdirector Herrn Adolf Hesse hochachtungsvoll zugeeignet. Breslau, F. E. C. Leuckart.

Op. 11. Ballade p. l. Piano (à son ami Louis Ehlert). [Briefe III, S. 286–287.] Mainz, Schott.

Op. 12. Chant Polonais (à la Mazourka) p. G. F. Truhn, op. 7: „Der letzte Pole". Transcription. Erschien 1861 Hamburg, Böhme; später Leipzig, Cranz.

Op. 13. Mazurka-Fantaisie p. l. Piano. Frau Cosima von Bülow gewidmet 1859. [Briefe III, S. 259, 289.] Dieselbe f. Orch. bearb. v. Fr. Liszt. Part. u. St. Breslau, F. E. C. Leuckart.

Op. 14. Elfenjagd. Impromptu f. d. Pianof. Herrn Louis Köhler freundschaftlich gewidmet. Neue Ausgabe. [Briefe III, S. 289.] Leipzig, G. Heinze [später Peters].

Op. 15. Fünf Gedichte v. Richard Pohl. Für vier Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Baß) comp. und dem Dichter freundschaftlichst zugeeignet. [1862. „Briefe" III, S. 476, 605.] Leipzig, C. F. Kahnt.
1. Am Strande. 2. Regenbogen. 3. Wanderziel. 4. Ewige Sehnsucht. 5. Seelentrost.

Op. 16. Ballade f. gr. Orch. „Des Sängers Fluch". Sr. Kgl. Hoheit dem Großherzog Friedrich von Baden in dankbarer Ehrfurcht zugeeignet. [1863]. Berlin, E. Simmel, später Berlin, Schlesinger. Klav.-Auszug zu 2 Händen vom Componisten, zu 4 Händen von H. John eingerichtet.

Op. 17 No. 1. Souvenir de l'Opéra „Un ballo in maschera" de G. Verdi. Morceau de cour p. l. Piano, respectueusement offert à sa Majesté la Reine Auguste de Prusse. Berlin, Bote & Bock.

Op. 17 No. 2. Capriccio à la Polacca sur des motifs de la musique de Struensee de G. Meyerbeer. Morceau de concert p. l. Piano composé et dédié à Mr. Antoine Rubinstein par son sincère admirateur. Berlin, Schlesinger.

Op. 18. Trois Valses caractéristiques p. Piano dédiées à Mme Marie de Muchanoff. Leipzig, C. F. Peters.
1. Valse de l',,Ingénu". 2. Valse du Jaloux. 3. Valse du Glorieux.

Bundeslied des Allgem. deutschen Arbeitervereins v. Georg Herwegh. Componirt f. 4 Männerstimmen von W. Solinger. [Pseudonym. Abgedruckt Briefe III, Anhang.] Zürich, Th. P. Lißner.

„Die große Firma" (Gedicht v. Franz Gaudy für eine Bariton- oder Baßstimme mit Begleit. d. Pianoforte von W. Solinger. [Pseudonym. Erschienen 1867.] Op. 2. Nachruf an Ferdinand Lassalle. „Briefe" III, S. 581. Düsseldorf, Wilh. Bayrhoffer.

Op. 19. Tarantella f. d. Pianoforte. Seinem Schüler, Herrn Paul Kuczynski, gewidmet. Leipzig, C. F. Peters.

Op. 20. Nirwana. Symphonisches Stimmungsbild f. gr. Orchester comp. und seinem Freunde Carl Ritter in Florenz gewidmet, erschien umgearbeitet 1866, Leipzig, G. Heinze, dann 1880 München, J. Aibl.
Clav.-Auszug zu 4 Händen von Rich. Kleinmichel. Clav.-Ausz. zu 2 Händen von Albert Heintz. [„Briefe" V, S. 198—201, Wagner's Urteil.]

Romanze f. Tenor z. dritten Akt von Halévy's „Die Musketiere der Königin": „Dahin sind nun die Leidensstunden". Heinrich Vogl gewidmet. [1868?] München, J. Aibl.

„Der König in Thule", im Volkstone für eine Stimme mit Klavierbegl. ad libitum. 1869. München, J. Aibl.

Op. 21. Il Carnevale di Milano. Ballabili ed Intermezzi p. Piano. Alla celebre artista Signora Elvira Salvioni omaggio di ammirazione [1870]. Leipzig, B. Senff. Milano Riccordi.

1. Polacca. 2. Walzer. 3. Polka. 4. Intermezzo fantastico. 5. Quadriglia. 6. Mazurka. 7. Intermezzo lirico. 8. Tarantella. 9. Intermezzo scherzoso. 10. Galop.

Dasselbe für 4 Hände bearb. v. Kleinmichel.

Op. 22. Sonett v. Dante: „Tanto gentile, tanto onesta" f. eine Singstimme mit Pianoforte. Der Gräfin Julia Masetti gewidmet. Berlin, Schlesinger.

Dasselbe f. Pianof. allein übertragen, von Fr. Liszt. Berlin, Schlesinger. [1871. „Briefe" IV, S. 512.]

„Vision" [aus Dante Purgatorio V 130—137]. Albumblatt f. 1 Singst. m. Pianof.-Begl., veröffentl. in der „Berliner Musikzeitung", 3. Nov. 1892; in den „Briefen", Bd. IV, 1900; dann 1910 Berlin, A. Stahl. Gewidmet der Gräfin Baroni-Pasolini.

Op. 23. Vier Charakterstücke f. gr. Orchester, Herrn Hans von Bronsart in freundschaftlicher Verehrung zugeeignet. [1872.] Leipzig-Weimar, Rob. Seitz, jetzt Ries und Erler.

1. Allegro risoluto. 2. Notturno. 3. Intermezzo guerriero. 4. Funerale.

Clav.-Ausz. zu 4 Händen von August Horn.

Op. 24. Au sortir du bal. Valse-Caprice p. P. Berlin, Bote & Bock.

Dieses Stück ist von Bülow selbst in einem alten Bande eigener Kompositionen, in dem das später als op. 12 figurierende „Chant polonais" sich nicht befindet, zwischen op. 11 und op. 13 eingeordnet. Aug. 1876 ist es in neuer Ausgabe bei demselben Verleger erschienen und Mlle Nadine de Poltoratzki gewidmet mit der Opuszahl 24. Briefe V, S. 248, 256—257. Auf S. 532 desselben Bandes bezeichnet Bülow Notturno und Funerale der als op. 23 aufgeführten Komposition als op. 24. Vielleicht hängt die Unauffindbarkeit eines op. 25 von Bülow damit, wie mit der Verschiebung von op. 26—27 zusammen.

„If Order is Heaven's First Law", für eine Singstimme und Klav. [Scherz aus d. J. 1876] veröffentlicht in der „Musik", Febr. 1910. Berlin, Schuster & Loeffler.

Op. 26. Deux Romances pour Mezzo-Soprano. Adieu (Musset). Préférence. London, Augener & Co.

Drei Lieder (v. Freiherrn v. Loën) für Sopran mit Clavierbegleitung. Fräulein Antoinette Foerst gewidmet [1878]. Weimar, Kühn, später Leipzig, Sulzer.

Du bist für mich. Immer fühl ich. Wenn an des Weltmeers Klippen.

Op. 27. Lacerta. Impromptu p. l. Piano dédié à Mme la Comtesse Marie Dönhoff née Princesse Camporeale. München, J. Aibl. [1879. Dez. 1877 ist in den Signalen „Sulla Chiaja" mit derselben Widmung und der Opuszahl 26 angekündigt; wahrscheinlich dasselbe Stück.]

„Lacerta" für Violine und Pianof. bearb. v. L. Abel.

Innocence. Albumblatt f. d. Pianof. Der Kgl. Opernsängerin Frau Julie Koch zugeeignet [1879]. Hannover, A. Simon.

Drei schottische Volkslieder f. eine Singstimme mit Klavierbegl. Fräulein Helene Arnim gewidmet [1879]. München, J. Aibl.

An Mary die Verklärte (R. Burns). In Frankreich erwacht die Sonn'! Die schneeweiße Rose.

Liebeslied (H. Heine). [1879] veröffentlicht „Briefe", Bd. VI, Anhang.

Op. 28. Königsmarsch [für gr. Orchester beabsichtigt], vom Komponisten für Klav. zu 2 und 4 Händen, von Rich. Kleinmichel leicht eingerichtet für Klav. zu 2 Händen, von J. v. Vegh für Klav. zu 8 Händen, ersch. 1881. [„Briefe" VI, S. 25, 55.]

„Abend am Meer" (A. Meißner). Für Sopran, Alt, Tenor und Baß, 1880. [„Briefe" VI, S. 26.] Leipzig, E. Eulenburg.

Op. 29. Fünf Gesänge (v. A. Graf v. Platen) für vierstimm. gem. Chor, 1880. [„Briefe" VI, S. 25.] Berlin, Bote & Bock.

Tristan. Vogelfreiheit. Genuß der Stunde. Lenzestriebe. Osterlied.

Op. 30. Die aufgeführten „Drei Lieder" (zwischen op. 26 und 27) erhielten später, bei Sulzer, die Opuszahl 30.

Bayerische Volkshymne v. M. Oechsner, für Chor (4 Stimmen), 1880. [„Briefe" VI, S. 26.] München, J. Aibl.

An den Sonnenschein. „Neuer Klang zu altem Sang." Lied für eine Singstimme mit Begl. d. Pianof. New-York, Schirmer, Leipzig, Friedr. Hofmeister.

[Entstanden in heiterer Erinnerung an die Amerikafahrt 1889 und dem Mitreisenden Herrn Max Sonnenschein (Prag) zum Geschenk gemacht.

Trinkspruch (Bodenstedt), für Tenöre und Bässe, Herrn Musikfestvorstand, Kgl. Staatsanwalt Weinmann in Augsburg, gewidmet. Juni 1892, im „Albumblatt" bei Ant. Böhme & Sohn in Augsburg.

Bearbeitungen und instruktive Klavierausgaben.

Bach, J. S., Oeuvres choisies p. l. Piano. Berlin, Bote & Bock.

1. Concert dans le style italien (F dur) [erschienen Dez. 1859.]
2. Andante et Rondo (Sarabande et Passepied) extraits de la Suite anglaise en Mi mineur (E moll).
3. Deux Bourrées extraites de la Suite anglaise en La majeur et La mineur (A dur und A moll).
4. Deux Gavottes en Ré mineur et Sol mineur (D moll u. G moll).
5. Fantaisie Chromatique en Ré mineur (D moll) [erschienen Okt. 1863].
6. Grande Fantaisie et Fugue en La mineur (A moll).
7. Quatre Pièces de la Partita en Si mineur (H moll).
   a) Gavotte. b) Passepied. c) Bourrée. d) Echo.

Bach, J. S., Suite F dur. I. Preludio. II. Allemande. III. Courante. IV. Sarabande. V. Menuetto. VI. Gigue. München, J. Aibl.

Bach, J. S., Fantasie C moll. München, J. Aibl.

Bach, C. Ph. Em., Sechs ausgewählte Sonaten für Klavier allein. 2 Hefte [erschienen 5. Okt. 1862]. Leipzig, C. F. Peters.

Bach, C. Ph. Em., Rondo H moll. Berlin, Schlesinger.

Bazzini, A., Ouverture Re Lear, op. 68. Trascrizione per Pianof. a 4 mani. [Orchesterwerk, Bülow gewidmet.] Milano, Lucca.

Beethoven, L. v., Militair-Marsch (D dur) f. d. Pianoforte zum Concertvortrag bearb. v. H. v. Bülow, Herrn Carl Tausig, Kgl. Preuß. Hofpianist, gewidmet. Leipzig, B. Senff.

Beethoven, L. v., Sechs Menuetten f. d. Pianof. z. Concertvortrag bearbeitet und in seinen Beethovensoireen gespielt. Herrn Theodor Ratzenberger, Fürstl. Schwarzburg. Hofpianist, gewidmet. Leipzig, B. Senff.

Band 4 u. 5 der „Instruktiven Ausgabe klassischer Klavierwerke" von J. G. Cotta, Stuttgart 1871, „dem Meister Franz Liszt als Frucht seiner Lehre" gewidmet, neu revid. 1881, enthält:

Beethoven, L. v., Die Sonaten op. 53, 54, 57, 78, 81a, 90, 101, 106, 109, 110, 111. Fantasie op. 77, Sonatine op. 79, Polonaise op. 89. Variationen op. 35, 76, 120. Elf neue Bagatellen op. 119. Sechs Bagatellen op. 126. Rondo a Capriccio op. 129.

Beethoven L. v. Bei J. Aibl, München, erschienen:
Die Sonaten op. 13, 26, 27, 31[3].
32 Variationen [erschienen 1876].
Drei Variationenwerke f. Klavier [ersch. 1885] (aus der Jugendzeit).
Heft 1. 24 Var. über die Ariette: „Vieni amore" v. Righini. D dur.
Heft 2. 12 Var. über ein russ. Tanzlied. A dur.
Heft 3. 7 Var. über „Kind, willst du ruhig schlafen" aus Winter's „Opferfest". F dur.
Chorphantasie op. 80 f. 2 Pianof. bearb.

Berlioz, H., „Benvenuto Cellini", Oper in 3 Aufzügen.
a) Grande Ouverture. Arr. par H. d. Bülow p. P. à 4 mains [1854], „Briefe" II, S. 225.]
b) „Humoristische Quadrille" aus Motiven der Oper Benvenuto Cellini von Hector Berlioz f. d. Pianoforte zusammengestellt, vierhändig „An Frl. Alma Börs" [1879]. Berlin, Schlesinger.
c) Benvenuto Cellini. Ausgewählte lyrische Stücke mit Klav.-Begleitung.
1. Cavatine und Rondo der Teresa.
2. Rezitativ und Romanze des Cellini.
3. Buffo-Arie des Fieramosca.
4. Rondo des Ascanio.
5. Arioso (Segensspruch) des Cardinals.
6. Pastorale des Cellini.
Hannover, Arnold, Simon.

Berlioz, H., Ouverture du Corsaire, op. 21, arr. p. l. P. à 4 mains (à son ami Davison). Winterthour, Rieter-Biedermann.

Chopin, Fr., Sämmtliche Klavier-Etüden op. 10 u. 25, 2 Hefte. Vier Impromptus f. Pianof. op. 29, 36, 51, 66.
Tarantelle, op. 43 (aus As- nach H dur transp.). München, J. Aibl.

Cramer, J. B., 60 ausgewählte Etüden. [Erste Ausgabe „50 ausgewählte Etüden", Mai 1868.] München, J. Aibl.

Doppler, Franz, Fantaisie concertante sur des motifs de l'opéra hongrois „Ilka" p. Violon et Piano par Edmond Singer et H. G. de Bülow. À Messieurs Leo et J. Kern. [1853—54], Schott Söhne, Mainz.

Field, J., Rondo Es dur [Januar 1876]. München, J. Aibl.

Gluck, Ritter v., Tanzweisen aus seinen Opern f. d. Pianof. bearb. zu 2 Händen. München, J. Aibl.

Heft I. Orpheus. 1. Pantomime (Todtenopfer). 2. Sarabande (Reigen der Seligen). 3. Arie (Euridice's Schattenwandlung). 4. Bourrée (Chortanz). 5. Menuetto. 6. Gigue. 7. Gavotte. 8. Hirtentanz. 9. Chaconne.

Heft II. Alceste. 1. Priestermarsch. 2. Opferhandlung. 3. Divertissement (in 4 Sätzen). 4. Gigue. 5. Festmarsch. 6. Sarabande. 7. Gavotte.

Heft III. Iphigenie in Aulis. 1. Waffentanz. 2. Sarabande. 3. Menuetto. 4. Anglaise. 5. Passepied. 6. Marsch (Auftritt Achill's). 7. Passepied. 8. Gavotte. 9. Tambourin. 10. Menuetto. 11. Sclaventanz.

Heft IV. Armida. 1. Huldigungsmarsch. 2. Pavane. 3. Tanz mit Chor. 4. Menuetto pastorale. 5. Gavotte. 6. Furientanz. 7. Bourrée. 8. Tanz mit Chor.

[1880] „Dem erlauchten Reformator der dramatischen Darstellungskunst, Sr. Hoheit Georg II. Herzog von Sachsen-Meiningen, ehrfurchtsvoll gewidmet."

Gluck, Ritter v., „Iphigenia in Aulis", bearb. v. R. Wagner. Klav.-Auszug. [„Briefe" I, S. 467]. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Händel, G. F., Chaconne en Ré mineur (D moll). [Mai 1862.] Berlin, Bote & Bock.

Händel, G. F., Ausgewählte Kompositionen f. d. Pianof.

Nr. 1. Chaconne in F dur.
Nr. 2. Suite in D moll.
Nr. 3. Suite in F moll.
Nr. 4. Aria con variazioni en Mi majeur (E dur) [Nov. 1870].
Nr. 5. Trois Gigues.

Berlin, Bote & Bock.

Händel, G. F., Zwölf leichte Clavierstücke, zum Gebrauch f. d. obligator. Clavierunterricht zusammengestellt [u. s. w.]. München, J. Aibl.

Händel, G. F., Gigue G moll. München, J. Aibl.

Haydn, J., Fantasie C dur. München, J. Aibl.

Liszt, Fr. v., „Vom Fels zum Meer", deutscher Siegesmarsch. Arr. f. P. zu 4 Händen. Berlin, Schlesinger.

Liszt, Fr. v., Phantasie über ungar. Volksmelodien für 2 Pianof. Leipzig, Peters.

Mendelssohn, Felix, Capriccio Fis moll, op. 5. — Rondo Capriccioso, op. 14. München, J. Aibl.

Meyerbeer, G., Grande Scène du Mancénillier de l'Opéra „L'Africaine" p. l. P. [à 2 ms.] par W. Solinger. [Pseudonym] erschienen 1866. Berlin, Bote & Bock.

Struensee, siehe Kompositionen op. 17 b.

Moniuszko, Stan., Polonaise charactéristique. München, J. Aibl.

Mozart, W. A., 3. Fantasie, C moll. München, J. Aibl.

Mozart, W. A., Gigue, G dur. Berlin, Schlesinger.

Mozart, W. A., Menuett, D dur. Berlin, Schlesinger.

Scarlatti, Dom., Achtzehn ausgewählte Clavierstücke, in Form von Suiten gruppirt, kritisch bearb. [u. s. w.] Drei Hefte. [Juni 1864.] Leipzig, C. F. Peters.

Scarlatti, Dom., Katzenfuge. München, J. Aibl.

Schubert, Fr., „Gott in der Natur" (Gleim) f. 4stimm. Frauenchor mit Pianof.-Begl. (op. 133). Die Pianof.-Begl. bearb. f. gewöhnl. Orch. Wien, Friedr. Schreiber; später Leipzig, Cranz.

Schubert, Fr., op. 90 Nr. 3. Impromptu élégiaque, G dur. München, J. Aibl.

Verdi, G., „Rigoletto", siehe Kompositionen, op. 2.

„Un ballo in maschera", siehe Kompositionen op. 17 a.

Wagner, R., Tannhäuser, Marche et choeur, arr. à 4 ms. Paris, Flaxland.

Tannhäuser, Ouverture arr. à 4 ms. Paris, Durand, Schoenewerk & Co.

Fantaisie concertante sur des motifs de l'opéra „Tannhäuser" p. Piano et Violon par H. G. de Bülow et Edmond Singer. Hommage à Fr. Liszt. [1853—54], Schott Söhne, Mainz.

Eine Faustouvertüre, f. gr. Orch. f. d. Pianof. zu 2 Händen übertr. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Tristan und Isolde, vollständ. Clavierausz. [1859]. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Tristan und Isolde, Vorspiel arr. f. d. Pianof. zu 4 Händen. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

„Die Meistersinger von Nürnberg".

a) Vorspiel f. d. Pianof. zu 2 Händen (Concertparaphrase) übertragen.

b) Versammlung der Meistersingerzunft, Bruchstück aus Akt I für das Pianoforte zu 2 Händen (Concertparaphrase) übertragen.

c) Paraphrase des Quintetts aus dem III. Akte f. d. Pianof., seiner Schülerin Frl. Alexandra von Milochevich gewidmet. Mainz, B. Schott's Söhne.

Wagner, R., Huldigungsmarsch (Sr. Majestät Ludwig II. König v. Bayern) f. d. Pianof. arr. vierhändig.

Huldigungsmarsch f. d. Pianof. arr. zweihändig. [Mainz, B. Schott's Söhne.

Weber, C. M. v., Op. 12. Momento capriccioso, Bdur.

Op. 65. Aufforderung zum Tanz.

Op. 72. Polacca brillante. München, J. Aibl.

Ein Band Lieder: [1876, Amerika].

Miss Cronyn's favorite songs as accompanied by Dr. H. v. Bülow in his concerts throughout the United States, edited and revised by H. v. B.

1. Beethoven, „La vita felice."
2. Beethoven, „La partenza".
3. Beethoven, „L'amante impaziente".
4. Rubinstein, „Thou seemst to me a flower".
5. Gordigiani, „O santissima vergine".
6. Gomez Carlos, „Mia Piccirella, deh!"
7. Rossini, G., „Separazione".
8. Rossini, G., „L'invito".
9. Meyerbeer, „Barcarole".
10. Meyerbeer, „Chant de mai".
11. Liszt, Franz, „Comment"?
12. Liszt, Franz, „Le désir".
13. Beethoven, „Song of penitence".
14. Weber, Cavatina a. d. Freischütz.

New-York, E. Schuberth & Co.

Namen- und Sachregister.

A.

Abranyi, Cornel Dichter II 77. 95.
Abt, Franz Komp. II 156.
Adam, A. Ch. 41. 63. 281. II 229.
Aeschylus 259.
Aibl, J. Musikverl. II 247. 264. 291.
Alary, G. E. A. Komp. 41.
Albani, E. Sängerin II 170.
Alcibiades II 116.
Alkan, C. V. Komp. 147. Artikel 246—254. Etüden 248. „Romantiker" 251. II 16.
Ander, A. Tenor 13. 14. II 282.
Andersen, H. Ch. Märchendichter II 221.
Anderson, Bearb. II 242.
Andreoli, Pianist II 140.
Antonelli, Militairkapellmstr. II 124.
Arditi, L. Komp. II 156.
Argine, dall' Balletkomp. II 120.
Aristophanes II 116.
Aristotelische Regeln 86, II 76.
Arlberg, F. Sänger, Wagner-Übersetzer II 233.
Arndt, E. M. Dichter II 5.
Arnim, Helene Säng. II 188.
Artôt-Padilla, Sängerpaar II 156.
Auber, D. F. Komp. Feinheit 14. 63. 164. „Immer A." 166. 186. Tanzmusik II 144. Nachahmer II 159. 160. 162. 235. 245.
Augustus, röm. Kaiser Citat II 102, 198, 199.

B.

Bach, J. S. „Gott-Vater" II 222. „B.-Mozart-Beethoven" 339. „B.-Beethoven-Brahms" II 171. Geist II 276. „Zukunftsmusik" 191, II 273. „Unrein" II 65. B.-Vortrag II 273—275. B. u. d. Virtuose II 55. Matthäuspassion 169—170, 176, II 77, 175; Orch.-Aufstellung II 222. Messen II 173. Fuge II 71. Wohltemp. 176, II 30—31, 113, 252; „alte Testament" II 273. Chrom. Fant. II 274. Variation, Ornamentik 284. Inventionen II 150. Orgel II 274. — 255. 265. 334. II 11. 41. 98. 110. 117. 240.
Bach, Ph. Em. VIII, II 60. Adagios II 275.
Bacherl, Schullehrer 258.
Bagge, S. Musikkritiker II 42.
Baker-Gröndahl, A. Frau, Pianistin. Lob ihrer Kompositionen II 238.
Balbo, Cesare Staatsmann II 240.
Balfe, M. W. Komponist 12. 178. „Der Mulatte" II 278.
Barbier, A. Cellini-Textbuch 67. 69. II 199.
Bargiel, W. Komp. Artikel 341 342. „Entwicklungsfähig" 342. Satz II 39. II 35, 45.
Bayern, Ludwig I., König v. II 259; „ Ludwig II., König v. II 240.
Bazzini, A. Violinvirt. u. Komp. II 140.
Beaumarchais, P. A. C. de 239. II 210.
Bechstein, C. Klavierbauer II 114. II 243.
Beck, Carl Dichter II 5.
Beer, Musikverl. (Huß u. Beer) II 234.
Beerhalter, Clar. 125.
Beethoven, L. van „Centralsonne" 317. Klassiker 213, II 49. Genius

II 271. Musikgott 338. Musikgottessohn 231. „Bach-Mozart-B." 339. Bach-B.-Brahms II 171. Geist B.'s 8, 317, 323, 339, II 147, 248, 275. Humor II 268, 270, 275. Kraft 14. „Löwe" 339. Charakter II 287. Kein Damoiseau 11—12. Taubheit 180, II 65. Unverstanden 10, 46—47, 211, 340; Ulibischeff 313. Wiener 323, 324, II 267. Schule 323, 324, II 130. B.-Berlioz 93, II 265. B.-Gade II 217. B.-Kiel II 12—13. B.-Spohr II 212. B.-Wagner 20, 183, 211. Stilperioden 323—324, II 37, 65, 269, 270, 289. Marx II 21. v. Lenz II 287. Bülow's Ausgaben: Citate II 264—272. Bülow's Studium XII, XIII, XVI, II 217. B. u. d. Virtuose 356, II 55, 250, 271.

Symphonien: II 71, 80, 169. I. Symph. II 169. II. Symph. II 169. III. 8, 214, II 66, 70; Horneinsatz II 70; II 169. V. 6, 7, 9, 211, 331, II 265. VI. 253, II 84; Paris II 126. VII. 7, 267, 331, II 7. VIII. 11. IX. 7, 12, 22, 49, 95, 112, 119, 127, 211, II 189, 222, 239, 268, 271, 279. Violinkonz. „zehnte S." 177; II 117. „Zehnte S." II 104. „Zehnte" (Brahms) II 169. B.'s Orchester 33, 316—317, II 174. Crescendi 222. Fidelio: Recension II 281. I. 66, 94—95; Ouvertüren 170—171; 182; 272, 288, II 147, 159, 235, 267. Egmont II 282. Coriolan 177, 221, II 92, 235—236. Messen 119, II 173.

Klavier: Konzerte 356, II 68, 163, 235. Sonaten: „D. neue Testament" II 21, 273; I 60, 188, 332; letzte 326, II 55, 57, 103, 183, 184, 242, 255, 260—261. Variationen 284, II 14—15, 247—251, 271—272, 275. Jugendwerke II 247—251. Adagios 326. Kammermusik 107, II 170. — 93. 128. 238. 258. 259. 265. 266. 308. II 11. 65. 68. 96. 97. 98. 107. 144. 161. 240. 241. 276.

Behrend-Brandt, Frau Säng. 14. II 282.

Bellini, V. Komp. II 103.

Benedict, Julius II 183.

Bennett, W. Sternd. II 191.

Bennewitz, A. Pädag. II 223.

Béranger, P. J. de Dichter 264.

Bériot, Ch. A. de Violinvirt. II 211, 212.

Berlioz, Hector „Dilettant" 20. Romantiker II 234. Genie 67. „Kanonisirt" II 103. „Deutsch" 67, 91—92, 94, 114. B.-Bach II 276. B.-Beeth. 93, 94, II 265. B.-Gade II 225. Traditionen 93. Instrumentierung 63, 95, 154, II 93, 124. 184. Rhythmen 63, 196. Kolorit II 225. Citate 45, 97, II 165, 202, 204, 214. Benv. Cellini 18. Art. 61—78, 90—101. In Weimar 65; Textbuch 67, 69, 70, 73, 74, 76, 77. Als Drama 68—69. Akteinth. 75—77. Striche 96—97. Ouv. 97. Röm. Carneval 99, 100, 128. Hannover 77. II 280. Vehmrichter 93, 232. Requiem II 12, 173. Symph. 94—95, II 189. Rákóczy II 93, 94. — 112. 116. 261. 262. 332. II 65, 229. 234. 253, 257. 284.

Bernadotte, Familie II 233.

Bertini, H. Komp. II 150.

Berwald, F. Komp. II 243.

Bianchi, B. als Rosine im „Barbier" II 156.

Bicking, Alfr. Komp. Recension II 289.

Bilse, B. Dirig. II 234.

Bischoff, L. Musikschriftst. über Tannhäuser 215.

Bismarck, O., Fürst von, II 133, 134. M. Busch II 180, 181, 184, 190. „Otto d. Große" II 197, 240. 258. 261.

Bizet, G. Carmen II 187, 245; in Stockholm II 233. Presse II 254.

Björnson, Bj. Dichter, Predigerreisen II 237.

Bloch, Ed. Verl. II 285.

Blum, C. Komp. u. Dichter 244.

Blume, Frau, Säng. II 126.

Blumenthal, Oskar Schriftst. II 244.

Boccaccio, G. II 273.

Bock, (Bote u. Bock) Musikhdlg. u. Verl. 174. 246.

Bohrer, Cellist 125.

Boieldieu, F. Komp. XVII 51. „Weiße Dame" 240. II. 237.

Böie, John Comp. Recension II 288, „Hausmusik".

Bonaparte, Napoleon I. Citate 87, II 134, 179.
Bonaparte, Napoleon III. Citat II 46. 247. Broschüre ihm gewidmet II 288—289.
Booth, E. Schauspieler II 188.
Borri, Balletcomp. II 120.
Bosi, Musiker II 122.
Bourbon, Ludwig XVI. König v. Frankr. II 62.
Bournonville, Balletmstr. II 228.
Böttger, A. II 1.
Brahms, Johannes VII, X, XVI, 236. „Brütend" 318. „Wiener Schule" 323. „Manier" II 11, 13. Var. II 16, 248, 250. Schumann II 35. Instrumentation II 44, 274. Satz II 39. „Zehnte II 164, 169. 171. Requiem II 173. Ung. Tänze II 229. „Klassiker" II 233, 242, 245—246, 257. Verleger 241—242. Citat II 217, über Mozart II 253. Beeth. II 255. — II 38. 181. 186. 240. J. Strauß u. Bizet II 254. 258.
Brassin, L. Pian. u. Komp. II 159. 160. Paraphrasen II 163.
Breitkopf u. Härtel, Verleger 191. 222. 284. 320. II 34. 186.
Brendel, Franz Red. u. Musikschriftst. XVIII 17. 25. „Anregungen" 148, 270. Citate a. d. N. Z. f. M. 224, II 7, 8, 9; 35. — 260. 313. II 158. Verteidigt II 283. II 285.
Bretzner, Chr. Fr. Lustspieldichter. Artikel 82—84.
Brockhaus, Verl. 313.
Brockhaus, Lexikon II 259.
Bronsart, Hans v. Pian. u. Komp. XV. „Chef" II 160. Trio II 181. „Tonpoet" II 186. Klavierkonz. II 192, 194. Broschüre II 220.
Bruch, Max Komp. Violinkonz. II 168—169. Populär II 211.
Bruyck, C. D. van Musikschriftst. u. Komp. II 42.
Bülow, Eduard von Schriftst. 4.
Busch, Moritz Bismarck-Buch II 180, 181, 184, 190.
Byron, G. G. Lord, Manfred 178. Childe Harold 264. Giaur 280. „Hebräische Melodien" II 1, 5, 6. II 148. Genius II 230.

C.

Calderon, Don P. C. de la Barca 246. Geistl. Schauspiele II 75. 213.
Campanini, Tenor, II 122. 126. 133.
Carlo, Alberto (Savoyen-Carignan) II 240.
Carsteinische Bibelanstalt II 258.
Casarini, Syndikus, Wagnerianer II 121. 140.
Catel, Ch. Komp. II 192.
Chamfort, S. R. Schriftst. II 50.
Chamisso, A. v. „Schloß Boncourt" in Musik gesetzt v. Truhn 149—150.
Chappel, A. Popular concerts II 202.
Chateaubriand, E. Vicomte **de** Citat 261.
Cherubini, L. Kosmopolit 6—7. Landsmann Moz. u. Beeth.'s II 144. Feinheit 358. „Russisch. Ch." II 143, 145. Ouvertüren: Abencer. 6, 224, 358; 97. Wassertr. 97, 224. Requiem II 12. Messen II 173. Citat 14. — 112. 288. II 110.
Chezy, Helmine v. 289.
Chiti, Balletkomp. II 120.
Chopin, Fr. Ch. Klassiker, Tonpoet II 186. Der männl. Ch. II 184—185. Stil 59, 345, II 38—39, 55. 167. 208. Salonstil 158, 250, II 29. Genre 158. Grenzen v. Klav. u. Orch. II 277. Klavierkonzerte 316, II 68, 107. Bearbtg. Tausig u. Klindworth II 107, 167. Balladen 158, II 192. Etüden 58, 249, 250. Mazurken 157, II 117, 167. Notturno II 186. Polonaisen 158. Präludien 157, II 34, 270. („Zwischenspiel" II 190.) Scherzi 360. Bmoll Son. II 104. Walzer 160, 345. Transkript. 284. „Lenau" 284. Hummel-Keßler-Ch. 58. Tod II 103. Liszts Buch 60. XVII. 55. 246.
Choudans, Verl. 77.
Chrysander, Fr. Chr.-Bach II 31 170. 258.
Cimarosa, D. „Heiml. Ehe" 121. 239.
Clauren, H. Schriftst. 83.
Clementi, M. Comp. Canon II 14. Cl-Beeth. II. 55. II 261. Gradus 249, Tausig bearb. II 113. Fugen II 284.

Clown 118. II 187. 188.
Coburg-Gotha, Herzog Ernst v. II 3. 61. 109.
Columbus 93.
Confucius II 254.
Cornelius, Peter Komp. „Barbier Bagdad" 113, 312. Citat II 106.
Cornelius, Peter v. Maler Citat II 246.
Correnti, Minister II 128.
Coßmann, B. Cellovirt. 109.
Cramer, J. B. Etüden 249.
Cranz, A. Verl. 355. 357.
Cubelius, Cellist II 64.
Custine, A. Ph. Graf v. Citat 63.
Czerny, K. Comp. Geist, Technik, Geschmack 248. Cz.-Bach II 31. Cz.-Beeth. II 55. II 150.

D.

Dahl, B. Musikdir. II 246—247.
Damrosch, L. Geigenvirt. u. Komp. Artikel 283—285. Salonstil 283.
Dannreuther, E. Pianist II 166—167.
Dante, Alighieri 94. Citat 259—260. D.-Symphonie siehe Liszt. II 110, 273.
Danbner, Theatermaschinist. 278.
Dammer, Frd. philos. Schriftst. II 38.
David, F. Violinvirt. u. Komp. „Bunte Reihe" 47. Tempi II 209. Lehrer II 203.
Dawison, B. Schauspieler 262. Virtuose II 56—57.
Dehn, S. W. Theoretiker II 11. II 146.
Deichmann, Geiger II 182.
Delibes, Leo Komp. II 187. „Musikjuwelier" II 229.
Dengremont, M. Wunderkind II 203.
Dente, Capellmstr. II 232. 235. 243.
Deppe, L. Dirig. II 189.
Dessoff, Otto Dirig. II 157.
Devoyod, Sänger II 162.
Devrient, Otto Dramaturg II 258.
Diabelli, A. Komp. Thema II 14—15. 261.
Dittersdorf, C. Ditters v. Komp. XVII. 239. 240.
Dohm, E. Redact. II 116.
Döhler, T. Salonkomp. 57, 174, 361. II 165.
Dommer, A. a. Musikschriftst. 315.
Donizetti, G. Komp. Regimentstochter 43, 164. Pasquale, Elisir II 155. — I 41. 81. II 160.
Dorn, H. Komp. u. Dirig. XVII. Artikel 238—246. Libretto 243. „Liederlichkeiten" 244; 276, 285, 286. „Balletfuge" 245. „Der Schöffe" 242. Nibelungen 293, 288, 296, 309. — 186. II 281.
Draeseke, Felix Komp. u. Schriftst. XV. 270. 285. Als Kritiker 287. „Specif. Musiker" 312. Citat 324, II 37. Harmon. Kühnheiten II 42. König Sigurd 312. — 148. II 257.
Dreyschock, Alex. Klaviervirt. II 115.
Dumas, Alex. Romanschr. Citat 121. 276.
Dupont, J. Lehrer u. Dirig. II 162.
Dussek, J. L. Komp. II 206.
Dvořák, A. Komp. II 240—241. II 257.

E.

Eckermann, J. P. citirt Goethe über Sontag 36.
Eckert, C. Kapellmstr. II 130. II 209.
Eggers, Fr. Dr. 289. 296. 297.
Ehlert, Louis Komp. u. Schriftst. Artikel 333—337 und 343—346. Lieder 335. „Schroffe Modulation" 336. Klavierstil 343—344. Walzer 345. „Briefe a. e. Freundin" 343—344, 347. E. u. d. Neudeutschen 344. II 112. 158.
Ehrlich, Heinrich Pianist u. Pädag. Brahms II 246.
Eichendorff, Joh. Freiherr v. 35. 153—154. „Waldesgespräch" II 44.
Eliot, George Dichterin II 205.
Ella, John Dirig. Citat II 259.
Engel, Gustav Dr. Musikkrit. 170. II 52.
Engel, D. H. Musikdir. und Komp. 189. Recension II 286.
Engst, Schauspieler 89.
Eötvös, Baron II 93.
Erard, S. Klavierbauer 174. 189.
Erkel, F. II 87. „Altmeister" II 88, 284. Hymnus II 87, 96—97. II 225.

Ernst, A. Musikschriftst. Citat II 223.
Eschmann, C. Komp. und Pädag. XVII. Recension II 283. I 117. 236.
Essipoff, A. Klaviervirtuosin II 229.
Eulenburg, v. Minister II 129.

F.

Faccio, Fr. Dir. u. Komp. II 138. 140. 144.
Favre, Jules II 120.
Fétis, F. J. Musikgelehrter 189. Lassens Kantate „Belsazar" 349. II 178.
Feuerbach, L. A. Philosoph, Citate 141, II 53.
Field, J. Komp. Nocturnes u. Rondos 59. II 276.
Filippi, F. Dr., Musikkritiker II 141.
Fischel, Ed. Dr. jur. Nachruf II 17—25. Bekanntschaft mit Bülow II 20. F.'s Eintreten f. B. II 22—24. Bei Liszt II 25. Wirken f. Wagner II 24. Korrespondent d. „N. Z. f. M." II 21. Marx II 21. Musikal. Begabung II 25.
Fischer, Chordirektor 257.
Flotow, Fr. Freiherr **v.**, „Martha" 12, 14, 41, 43, 49. S. Melodien II 283. „Abbitte" II 161. — 73. 178. 258.
Forkel, J. N. F.-Bach II 31.
Formes, Th. Tenor, „Hugenotten" 163. 296.
Fouqué, E. Freiherr **de la Motte** 35.
Frank, Chormeister II 127.
Franz, Robert 144, mit Schumann u. Schubert vergl. 333—335. Lieder „Specialität" 334. „Innigkeit" 352. Bülow polemisiert II 284. 289.
Freytag, Gustav Dichter. Red. d. „Grenzboten" 19. 85. „Die Valentine" Recension II 283; I 85.
Friedländer, Max Geh. Rat, Prof. 148.
Fritzsch, E. W. Verleger 173. II 163.
Fürstner, Verleger II 147.

G.

Gabrielski, J. W. Flötenvirt. II 64.
Gade, N. W. Komp. „Centrum" II 221. Kolorist II 221. G.-Wagner-Liszt II 217. G.-Berlioz II 225. G.-Beeth. II 217, 222. G.-Mendelssohn II 217, 222. G.-Bülow II 216. Frühlingsfant. II 182. G.-Leipzig 22. G.-München 112, 117. G.-Stuttgart (I. Symph.) 127—128. Dirig. Neunte u. Matthäuspassion II 222. Männergesang II 4. Anekdote II 174—175. — II 38. 226. 228. 238.
Gadsby, H. Komp. II 178.
Gagern, H. v. „Nachmärzl. Presse" 27.
Gall, v. Stuttg. Theaterintendant 131.
Ganz, Wilh. Musiker II 185.
Ganz, M. Cellist 9. 175.
Garcia siehe Viardot.
Garibaldi II 129.
Geibel, Em. Dichter II 38.
Gevaërt, A. F. II 178. 184.
Giorza, Balletmusik II 120.
Glaser, Conr. Verleger 150.
Gläser, F. Komp. u. Kapellmeister, Anekdote II 174.
Glinka, Michael Komp. Beethoven'scher Geist II 147. „Russ. Cherubini" II 143, 145. Bedeutung 314. Mit Rubinstein vergl. 314. „Kamarinskaja" II 146, 251. Popularität II 136. „Das Leben f. d. Zar" II 136—147. „National" II 148, 225. Tanzmusik II 143. Rhythmus II 144. „Rußlan u. Ludmilla" I 147—148. Studien II 145.
Gluck, Chr. W. Ritter **v.**, Antike Stoffe 30. Anlehnen an G. 303. Feind 267. Spontini II 130. G. u. Wagner 22, 214—215; Prinzipien 29, 30, 62; Wagner's Restaur. v. Iphigenie 121; 183. G.'s Stil 29, 32. Innigkeit II 198. Einfluß 173. Alceste 30, 54. Armidaübers. II 119; II 134. Unverstanden 46. Dilettant 287. Citat 54. Tod II 102. — 62. 93. 186. II 286.
Gobatti, Komp. „I Goti" II 139.
Goethe, J. W. v. Citate: Walpurgisnacht 34; Sontag 36; Cellini 69. 181; 322; II 7; 71; 169; Napoleons Wort an G. 87. 214. „Eigenlob" II 180. Die Frauen II 205. „Gelegenheitsarbeit" II 250. Faust 185, in Bezug auf Wagners Ouv. 204; 205, 207, 212. Faustmusiken II 61.

Citate aus Faust: 7, 203, 208, 211, 221, 339, II 46, 51—52, 63, 157, 256, 269. „Profane Bibel" II 258. „Journalist" II 22. Farbenklavier 279. — 49. 99. 179. 255.
Götz, Herm. Komp. „Widerspenstige" II 213.
Goldmark, C. „Königin v. Saba" II 197. 257.
Gortschakoff, A. Frau, Pseud. Santagano, „Prophetin Glinkas" II 138—139. 141. 143.
Gounod, Ch. F. G.'s „Deutsche Opern" II 41. „Eklektiker" II 161. „Zauberklänge" II 233. II 290.
Grädener, Karl Komp. Artikel über ihn 197—203. Elementarbildungsmaterial 198. Styl 199 u. f. Eigenart 202. „Deutsch" II 286.
Graham Musiker II 6.
Grahn, Lucile Tänzerin 40. II 228. 283.
Greith, Carl Comp. Artikel II 282—283.
Grieg, E. „Tonpoet" 186. II 239. 241. Lieder II 188.
Griepenkerl, W. R. Dr. 99.
Gröndahl (=Baker) **A.** siehe Baker.
Gropius Prof., Maler 182, 278, II 120.
Grotius, Hugo Rechtsgelehrter 33.
Grove, G. Musikschriftsteller II 166.
Grünbaum, J. C. Librettist 238. 244. 245.
Guizot, F. P. Staatsmann, II 279.
Gumbert'sche Klavierbegleitung 237.
Gurlitt, Cornelius Komp. Artikel 357—359.
Gustav III. König von Schweden „Maskenball" II 235.
Guttentag, Verl. II 54.
Gutzkow, Dr. K. Sein Beruf der Roman 85. Citate 260, 320. 255. 262.
Gye, Theaterdirektor II 144.
Gyrowetz, A. Kapellmstr. „Geistliche Musik wenn Produktionskraft erloschen" II 76, 137.

H.

Haberbier, E. Komp. Artikel über s. Etudes-Poésies 359—363. Henselt u. Heller 359. Eklektiker. Klaviersatz 360. Salonmusik 363.
Habsburg, Franz I. u. Karl V. II 62.
Hafis, Dichter, Citat II 134.
Hahn, Albert Komp. Recension II 286.
Halévy, F. Komp. Feinheit 14. „Koncurr. Meyerbeers" II 197. La Reine de Chypre 113. 67. II 245.
Halir, Karl Violinvirt. u. Frau 90.
Hallé, Charles Dir. u. Pian. Heinecitat II 165. Manchester II 165. „Culturpflanzer" II 193. H.'s Orch. II 192. II 204. 230. 244.
Haller, K. L. v. Staatsm. u. Publ. 33.
Hallström, J. Komp. „Die Vikinger" II 231—232.
Halm, Friedrich Dichter 258.
Hamaekers, Frl. Säng. „Ophelia" II 162.
Hamma, Journalist 132.
Hammerich, Angul Musikkrit. II 228.
Hammerich, Frau **Golla** II 228. 246.
Hammerich, Asger Komp. Süd. Tril. Vendetta II 228—229.
Hamerling, R. Dichter II 197.
Händel, F. Vorstudien zum Bach-Spiel II 273. G moll-Gigue II 189—190. Chor aus „Jephta" II 192. „Messias" vergl. mit Bach's Matthäuspassion 168—169; II 179. Oratorien II 75; „stählender Eindruck der Chöre" II 76. Tonmalerei 352. — II 273.
Hartmann, J. P. E. Komp. Orgelvirt. 190. „National" II 225. 247.
Hartmann, Emil Komp. II 226.
Hartvigson, Frits Pianist, Danse macabre II 182.
Haslinger, T. Verleger 58. II 30. 34.
Hauptmann, M. Theor. II 70—71.
Hauser, F. Bariton II 156.
Haußmann, Seinepräfekt II 195.
Haydn, J. Heiterkeit 9, 208. Produktivität II 3. „Zopf" 324. Nachahmer 339. Tonmalerei 352. „Wiener Schule" 324. M. Spohr vergl. 14. C moll-Symph. 9. G dur-Symph. II 194. I 112. II 94. Tod II 102. — VIII. 258. 339. II 65. 237. 249. 275.
Hebbel, Friedrich „Agnes Bernauer" 84—88. Citate 288, 339, II 213.
Heckmann, Rob. Konzertmstr. Differenz mit Hiller II 216.
Hedenblad, J. Dirig. Upsala II 236.
Hegel, G. W. F. Philosoph. Citat 262. Optimismus II 26. I 110. 183. 185. 337.

Heindl, Flötist 232.
Heine, Heinrich Citate: Luther II 36, 259. Hallé II 165. Halévy II 197. — 35. 258. 271. II 116. 191.
Heinrichshofen, Verl. 137. 140.
Heller, Stephen Komp. Überschätzung 156. Unselbständigkeit 156. Mit Chopin vergl. XVII, 156—157. Mit Haberbier 359, 360, 361. Präludien 157, II 34. Übungsstücke 249. II 226.
Helmholtz, H. L. F. Physiker II 32.
Hennig's Wintergarten, populäre Konzerte II 282.
Hennings, Musikhdlr. u. Verl. Nachdruck II 228. 234.
Hennings, Betty Frau Schauspielerin II 228.
Henselt, Adolph Komp. Klavierkonz. 316, 356. II 68. Vergl. m. dem Hillers 356. Etüden 249. 250. Mit Haberbier vergl. 359. Stil 57. Salonmusik II 29. Schreibart II 39.
Herausgeberin X. XXI. XXII. 77. 90. 156. 203. II 1. 291.
Hertel, Paul Balletkomp. 275. Tanzmusik 281, 282.
Herder, J. G. II 89.
Herwegh, Georg Dichter, Reiterlied II 5. 38.
Hesse, Adolph, Pian. u. Organist 190.
Hessen, Prinzessin **Anna v.** Albumspruch II 247.
Heugler's Circus II 187.
Hildebrandt, Ed. Maler 265.
Hillebrand, Karl Kulturhist. Citat XI.
Hiller, Ferdinand v. Komp. Artikel 50—55 u. 355—357. Klavierkonz. „Tagesmusik" 357. Differenz mit Heckmann II 216. H.-Liszt 258. — 309. 321. II 3. 12. 158. 168. 169.
Hinrichs, Dr., v. Bülow angegriffen II 284.
Hoch'sche Musikschule unter Raff II 224.
Hochberg, Bolko Graf „Falkensteiner" II 232.
Hoffmann, E. T. A. Dichter 35.
Hoffmann v. Fallersleben, Liedertexte 346.
Hofmann, H. Komp. „Armin" II 197.
Hofmann & Co. Verl. 181.
Hohenzollern-Hechingen, Fürst **v.** II 1. 2.
Holinshed's Geschichte Schottlands 299.
Holberg, L., Freiherr **v.** Dichter 83. II 237.
Holländer, Al. Komp. Recension II 289.
Hollósy, Corn. Sängerin II 88.
Holten, Carl v. Komp. Artikel 235—238.
Homer II 270.
Hoplit, siehe Pohl.
Horaz, Citat 193. 194. II 2.
Howe, Elias Nähmaschine II 260.
Hugo, Victor Dichter 81.
Hugo, siehe Grotius.
Hülsen, B. v. Theaterint. 309. II 212. 219. 229. „Weibliche Wachtparade" II 120, 219.
Hummel, J. N. Komp. „Bella capricciosa" II 206. Keßler-Chopin 58. H.'sche Schule 60, 190, 249. Moscheles-Clementi-H. 249. Septett: Vermischung von Konzert- und Kammerstil II 190. Fis moll-Son. 60. — II 237.

J.

Ibsen, H. Dichter „Brand" II 230. 237.
Jaëll, A. Pian. u. Komp. 174—176. „Elegante Kleinigkeiten" 176. Kompositionen f. Frau II 205—206.
Jahn, Otto Musikschriftsteller. Citat II 249.
Janin, Jules Kritiker 270. 276. 277. „Jean Paulismus" 344.
Jensen, Adolf Komp. Artikel II 34—45. Schumann-Schule 35 u. f. „Gute Klaviermusik" II 38. Humor II 41. Lieder II 43. „Specifisch-musikal. Dramatik" II 43—44. Chor, Instrumentation II 44. — II 112.
Jesus Sirach II 258, 259.
Joachim, Joseph „Einzig" II 204. II 230. J.-Beethoven 177, II 117. J.-Liszt 257—258, 286, II 170. J.-Schumann 342. J.-Brahms II 169, 203. J.-Deppe II 189. J.-Sarasate II 170. Reform d. Violinspiels 188. Lohengrin 286. Kompositionen II 13. — XIII 109. II 181.
Jouvin, B. Franz. Musikref. Citat II 242, 255.
Juvenal, röm. Dichter 194.

K.

Kahnt, C. F. Verl. 204. II 2. 158.
Kalliwoda, W. Komp. Artikel 55—58 u. 341—343. „Deutsch, Schumannisch" 343. 127.
Kapp, Dr. Jul. II 102.
Kerner, J. Dichter 134.
Keßler, J. C. Komp. Artikel über Sonate Op. 47: 58—61. Etüden 59, 250. Zwischen Hummel und Chopin 58—60.
Kewitsch, Instrumentenbauer II 252.
Kiel, Fr. Komp. Artikel II 7—17. Kritik II 10—11. „Meister" II 11. „Edle Tüchtigkeit" II 12. Requiem II 12. Trios und Sonate „Beeth. „redivivus" II 12. „Geist, nicht nur Technik" II 13. Keine Augenmusik II 13. Zweistimm. Fuge II 13—14. Thema II 14—16. Beethovensche Form II 16. Walzer II 221.
Kind, Textdichter 289.
Kinkel, G. Dichter II 5.
Kirchner, Theodor Komp. Schumann-Schule 236, II 35, 39, 45. Satz II 39. Kompositionen II 34. Orgelvirt. 190. Brahms II 246. Wirken in Winterthur I 117. II 226.
Kistner, Verl. 140.
Klein, Bernh. Komp. 51.
Kleist, H. v. Dichter II 210.
Klengel, A. Komp. II 14.
Klindworth, C. Klavierpädagog II 167.
Klopstock, Fr. G. Dichter 54.
Kloß, Orgelsp. 189.
„Knolle", Kollectivbegriff. Verk. Komp. II 173—174.
Köhler, Louis Musikschriftsteller 136. II 29. 150. 181. Brahms II 246.
Kontski, A. de „L'indispens. du pianiste" II 164.
Körner, Th. Dichter II 5.
Kossak, Ernst Dr., Redacteur der „Berliner Feuerspritze". Citat 209. Über Taubert 286, 287, 288, 296, 310. II 61.
Kotzebue, A. v. Theaterschriftsteller 57.
Kraushaar, O. Komp. Artikel 55—58.
Kreipl, J. Komp. „Mailüfterl" 129.
Kretzschmar, Herm. Geh. Rat, Prof. XIII. XIV. 148.
Kroll, Franz Komp. Pädagog „Bachianer" II 30—32. Wohltemper. II 30—31. Variat. II 32—33. Satzweise II 32. Manuskripte II 32.
Krüger, Flöt. u. Harf. 125.
Krüger, W. Schumanns Klavierkonz. 129.
Kücken, F. W. Liederkomp. 121. 122. 237. Versucht Berlioz aufzuführen 128.
Kugler, Franz Kunsthistor. 163.
Kühn, T. F. A. Verl. 191.
Kühne, G. Redact. 256, 257, 259, 260.
Kullak, Ad. Dr. phil. „Ästhetik des Klavierspiels" II 54.
Kullak, Theodor Oktavenschule 250, 254. II 223. 238.
Kunz, K. M. Kanons II 149—150.
Kuranda, J. Gründer d. Grenzboten" 18. 261.
Kürner, Sänger II 157.
Küstner, K. Th. v. Theaterint. 172.

L.

Labitzki, J. Tanzkomp. 135.
Lachner, Franz Komp., Kapellmstr. Beethoven's Missa solemnis 119. Compositionen 113 u. f. 127. Einfluß 115, 117, 120. Oppon. g. d. Neue 112. Tannhäuserouv. 114 u. f. Tüchtigkeit II 12. — 81. 125.
Lachner, Ignaz Musiker 113. 119.
Lachner, Theodor Musiker 113.
Lachner, Vincenz Musiker 113.
Ladegast, F. Orgelbauer 189.
Lafontaine, Fabeldichter, Citat 157.
Laharpe, J. F. Über Gluck 267.
Lalo, Ed. Komp., Sinf. Espagnole II 169. 187.
La Mara, Musikschriftstellerin 90. 258. II 284. 288.
Lange, Dr., Redact. 301.
Langhans, W. Dr. II 170.
Lasker, Ed. Parlam. II 205.
Lassalle, Ferdinand II 46.
Lassar, L. Buchh. II 288.
Lassen, Ed. Comp. XV. Artikel 346—355. Biogr. 348. Liszt 349. „L. L.'s Brautfahrt" 350. „Frauenlob" 350. Romanzen 351. Tonmalerei 352. Harmoniker 353.
Lasso, Orlando di 348.

Laube, Heinrich Dr., Dramaturg. „Geistig pensioniert" 85. 258.
Lecocq, A. Komp. II 237.
Lenau, Nik. Dichter 200. 284.
Lenz, W. v. Beeth. II 269. 287.
Lermontoff, M. J. Dichter II 148.
Lessing, G. E. „Miniatur-Lessinge" 238.
Leuckart, F. E. C. Verl. 333. II 1.
Levi, Hermann Dirig. II 213.
Levy, C. Verl. 67. 97.
Lewald, A. Publicist 257.
Lie, Erika (Nissen) Pianistin II 238.
Liebig'sche Symph.-Concerte II 282.
Lind, Jenny Sängerin. Ihre Erfolge 36—37. „Erscheinung" 37. Vergl. mit H. Sontag 40.
Lindau, P. Schriftsteller II 158.
Lindemann, L. M. Org. II 241.
Lindpaintner, P. v. Komp. u. Kapellmeister. Recitative zur „Heiml. Ehe" 121. Komposition 123, 124, 127, II 61. Opp. g. d. Neue 129. Konzerte, Proben 127 u. f. Dirigent 124 u. f. Einfluß 122 u. f. Vergl. mit Spohr 123. — 81.
Liszt, Franz Schule 47, Raff 142; 191, 195, 246, Lassen 349—351; II 30, 49, 94, Tausig II 106, 110; 109 II 287. Virtuose 36, 177; reform. 188; 246, 265, II 13, 77, 87, 195. Reform d. Kirchenstils 266; II 72, 78. Klav.-Stil 55, 159, 237; orchestr. Konzertstil 250; Klaviersatz 345—346, 360, II 39. Oper 263. Dirigent 24, 81—82, 263, 266, 269, 312, 349, II 24, 94, 106, 284. Wagner-Propaganda 24, 25, II 122, 278, 281. Berlioz-Prop. 61, 62, 64, 68, 76, 94, 97. II 1. Beethoven-Prop. 119, 265—266. Keine eigene Propag. 266, II 285. Schriften. Lohengrin 33, 35, 46—47; 207; Chopinbuch 60. Rücktritt in Weimar 312. Mailand II 101—102. Anekdote II 164. Charakter II 88—89, 167, 217, 285. Bülow's Eintreten f. L. VI, VII, XV, XVII, XVIII, 82, 255—270, II 22, 170, 211, 285. Symphonische Dichtungen 206, 232; „Riesenwerke" 264; II 77; Préludes 234. Prometheus II 89. Mazeppa 232, 235. Festklänge 345. Die Ideale „Zischer II 22, 23. Dante 264, II 87 u. f. XVIII. Faust 206, II 92. Heil. Elisabeth, Art. darüber II 72—87. Ouv. 78, Motive 79 u. f., 94, Kolorit 80, Jagdlied 81, Kreuzmotiv 82; Dramatisch 83, Marsch 84, Chöre 85. Modulationen 86. XVIII. Graner M. II 72, 77. Festgesang 118. Rákóczy II 84. 90, 93, 94. Männerchor II 4. Lieder II 289. Klavier. Danse macabre II 182—183. Sonate 195. Konzertsolo 195. Balladen u. Polonaisen 157—158. Etüden 250, II 170. Klavierstücke II 185—186, 192; „leichtere" II 29. Transkriptionen 47, „Soirées de Vienne" 161; 266; Schubert 266, II 66, 69; Phant. Op. 15 II 243. Instrumentierung 234, II 66, 69, 81, 84, 86—87, 93. Citate 105, 172, 190, II 4, 90, 110. Briefe II 284, 288—289. — XVI. 77. 108. 232. 238. 262. 292. 320. 321. 332. II 16. 65. 110. 111. 181. 216. 217.
Litolff, Henry, Pian. Verl. 77. 356.
Lobe, Prof., Schriftst. 99. II 285.
Lortzing, A. Opernkomp. XVII. Begabung, Dilettantismus, Mangel an Stil 240, 241. Relativer Wert 241. S. Texte 20, 186, 241. „Czar" II 134.
Löschhorn, Alb. Comp. II 29.
Louis Philippe, König v. Frankreich II 46.
Löwe, C. Komp. „Hiob" 169, 176. 177. „Huß" 177. Balladen 177.
Lucca, Frau, Giov. Verlegerfirma II 129, 140.
Luckhardt, Verl. 55. II 264.
Ludwig, Otto Dichter 86.
Lührß, C. Komp. XVII. Artikel 155—161; II 283. Genre Chopin's 156, 158. Walzer 160. Mazurka 161.
Lumbye, Georg Kapellmstr. II 247.
Luther, Martin Citat aus Heine II 36, 259.

M.

Macfarren, G. Komp. II 178, 179.
Mackay, H. J. Schriftst. 4.
Malibran, Sängerin II 88.
Manns, August Dirig. II 165, 166.

II 171. Mendelssohns „Lobgesang" II 171. „M. contra Wagner" II 189.
Mantius, E. Tenor 13.
Manzoni, A. Dichter II 136.
Maquet, Schriftsteller 276.
Marchesi, S. Übers. Lohengrin II 119.
Marenco, Balletkomp. II 120.
Mariani, Angelo Kapellmeister II 120, 121, 122; Striche 123; 125, 126, 131, 135, 140.
Marimon, Frau, Sängerin II 191.
Marra, Frau v. Sängerin 129.
Marschner, H. Opernkomp. Text z. Vampyr 34, 280. M. Schüler Weber's II 130. M. u. Berlin 291. Lieder 351. — 215. 302. II 245.
Marseillaise II 67 u. f. II 93.
Marsop, Paul Dr., Musikschriftsteller XV. XVI.
Marx, A. B. Musiktheor. Beethoven II 21, 70, 248, 285. Widerspruch mit ihm 297, II 55. II 65.
Massenet, Jules Komp. II 187. 189.
Matthes, H. Verl. II 220.
Mayer, Charles Komp. 55. 362.
Mechetti, Verl. 58.
Méhul, E. N. Komp., „Joseph" 112, II 130, 147, 290.
Meißner, Dirig., „Miniatur-Bilse" II 234. 235.
Mélesville, Librettist 276.
Mendel, Musiklex. II 178.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix. Schuf für s. Zeit 10, 317, 339; „Interrex" II 76. Über- u. unterschätzt 10, 22, 180. „M. in Süddeutschl." 112, 128. „Formgenie" II 110, 208. „Säuberer" 356, II 76. Sauberkeit II 290. Erbe Mozarts 107, 179, 334, II 37, 110. Wagnercitat II 171. „Sterblich" II 285. „Mozart-M.-Meyerbeer" II 171. M.-Meyerbeer 20. M.-Wagner 21. Felicissimus 10, 19, II 207. Fruchtbarkeit 314, II 206. Elfenhaft 11, 302. Symphonien A dur 9—11, A moll II 169, 209; C moll 9—11. Violink. II 13, 168. Lobgesang II 168, 171. Sommernachtstraum 152, 178, II 194. Elias 178, 179; Oratorien II 75, 76 Loreley 23, 118, 179, 288. Walpurgisnacht 34, II 286. Ruy Blas 300. Chor 153. Klavier: Keine Sonaten 60. Clav. m. Orch. 316, 357. II 68, 202. Lieder o. W. 144, 201, 210, II 39, 41. Var. sér. II 16, 248—249, 250. Rondo capriccioso II 206 u. f. Klavierspiel: 10, 249, II 207, 209. Orgel 190, II 207. Dirigent: 10, 19, 21, 23, II 130, 207. Persönlichkeit II 207. Honorare II 58. Tod 21, II 103, 214. Citate II 211, 282. „Mendelssohnisieren" 55, 57, 156, 159, 245, 289, 290, 301, 311, 317, 333, 337, 355, II 11, 191, 212, 286, 289. — 127. II 96. 217. 240. 241. 276. 282.
Menschenkampf, v. General II 139.
Menter, Sophie Klaviervirtuosin II 229.
Mentschikoff, Frau, Sängerin II 138.
Merimée, Pr. Dichter II 141.
Merly, Sänger II 138.
Metastasio 186. 255.
Meyerbeer, G. Kosmopolit 6—7, 32. „Industrieritter vom Geiste" 36. „Antichrist" 20, II 161. „Rotschild" 24. „Praktisch" 311. Moderne Pfiffigkeitsoper 31. Luxusmusik 32. Effecthascherei 21, 31, 289. Tendenz 21, 29, 31—32. Populär 67, 131, 166, 281. Tanzmusik II 144. Instrumentation 154, II 159. Lieder 351. Stoffe 31, 118. Erste Opern 264. Robert 24, 30, 31, 34, 74, 318; Balletm. 125, 245, II 285; 278; Striche II 123. II 158; Bertram II 285. Hugenotten 24, 30, 33; Meisterstück 163; Striche II 123; II 173; Hannover II 160; Afrikanerin II 146, 197. Prophet 12, 24, 30, 31, 133, II 146, 194, 245, 282; Fides II 284. Dinorah II 197. M.-Wagner 20, 24, 29, 33, II 110, 161. M.-Gluck 30. Bülow's Wandlung II 160, 161, 162, 197; „Mozart-Mendelssohn-M." II 171. Honorare II 58. Tod II 146.
Minos u. Rhadamantus 265, 344.
Moleschott, J. Citat II 27.
Moltke, Graf, Feldmarschall, Ovation II 246.
Moniuszko, Stan. Komp. Artikel „Halka" II 287—288.
Monteverde, Claudio Komp. 267.
Montez, Lola Tänzerin 42.

Moreschi, Chorrepetitor II 125.
Morhange, siehe Alkan.
Moscheles, J. Komp., vormärzl. Clavierstil 55. Klavierkonz. II 68. Etüden 249. 250. „Studien" 59. II 284. Programmusik 197.
Mosónyi, M. Komp. II 88. 95.
Motta, J. V. da Klaviervirtuose II 264.
Moukhanoff, Frau **Marie v.** II 288.
Mozart, W. A. Vortragsstil II 208. Naivetät 173, 334. Produktivität II 3, 58. „Koketterie" II 276. „Zopf" 324, II 49, 276, II 286. Melodie 284, II 276; Form und Gehalt 107. Dram. oder reinmusikal. Form 216. Schule II 130. „Rein" II 253. „M.-Mendelssohn-Meyerb." II 171. Idomeneo 171—174. Entführung 82. Don Juan „Zukunftsoper" 161—162, 179, Text 162; 163; 212, Quodlibet 243. II 281. Figaro 66, 239, II 210. Zauberflöte II 68, 155. Requiem 127, II 12. Symphonien 112, 214, 332, II 132, 168; Jupiter II 169. Variationen II 248—249. M.-Gluck 173. M.-Wagner 20. 173. Unverstanden 46—47. „Dienertafel" II 287. Profil II 217. Tod II 103. — VIII. 112. 215. 265. 287. 317. II 31. 65. 144. 181. 240. 275.
Mühler, v. Minister II 173.
Müller, Wenzel Komp. 135.
Mützelburg, Adolf Schriftst. II 20. Broschüre II 23.

N.

Napoleon I. u. III. siehe Bonaparte.
Nathan, Musiker II 6.
Naumann, C. G. Verl. 321.
Naumann, J. G. Komp. II 235.
Naumann, Emil Komp. II 235, Artikel II 285—286.
Nero, röm. Kaiser II 62, siehe auch Rubinstein.
Neruda, Franz Komp. Cellist II 229—230.
Neruda, Wilma siehe Norman.
Neßler, Victor II 211.
Nestroy, J. N. Komiker Citat II 168.
Neukirchner, Fagottist 125.
Neumann, Angelo Theaterdirektor II 222. 240.
Neupert, Edmund Klaviervirt. II 238.
Nicolai, O. Opernkomp. „Die lust. Weiber v. W." 276, 298. II 160.
Nietzsche, Friedrich Philosoph XII.
Nimbs-Fischer, Frau, Säng. „Valentine" 163.
Nissen, Frau, Dr. (s. **Lie, Erika**) II 238.
Nohl, L. „Nohlens pohlens" II 158.
Nöhring, C. Verl. II 23. 24.
Nordquist, C. Kapellmstr. II 232. 243.
Norman, Ludwig Dir., Komp. Stockholm. Symph.-Konzerte II 232. 233. 234. 236.
Norman-Neruda, Wilma Stil: II 181. 193. „Die Geigenfee" II 153, 230, Artikel II 202—206. „Rivalin v. Joachim" II 203. Reprodukt. Genie II 205. 233.
Novalis (F. S. v. Hardenberg) 35.

O.

Oertling, Jul. Geiger 171.
Offenbach, Jacques, C. „Wagner's Mitarbeiter" II 146, 196. 156.
Onslow, G. Komp. II 211.
Ortigue, Jos. d' Musikkrit. Citat 66.

P.

Paganini, Nic. „P. u. Liszt Höhepunkte" 49. 189. II 88, 250.
Panofka, H. Gesangpädagog II 119.
Panse, Dr. Redacteur 90.
Pareto, Minister Citat II 240.
Pasqué, Librettist 350.
Pauli-Markovits, Frau, Sängerin II 98.
Paulli, S. H. Kapellmstr. II 217.
Pätsch, Schauspieler 89.
Peltast (Pseudonym f. Bülow) 136. 144. II 284.
Peters, C. F. Verl. XIII. XIV. 149. II 64, 117.
Pfeiffer, Th. Pianist Citate II 196, 264, 267, 268.
Pfizer, G. Dichter 134.
Piatti, A. „Joachim d. Cellos" II 181, 202, 230.
Piccini, Nic. Opernkomp. „Dido" 205.
Pieske, G. Militairkapellmstr. 320 u. f.
Pierer's Lexicon II 259.
Pischek, J. Bariton 123. 128.

Plato II 26.
Plinius u. Pl. d. Jüngere 28. XVII.
Pohl, Richard Dr. (Pseud. Hoplit), Musikschriftst. XVIII. 112. 136. Anregungen 148, 270. 313. II 154. 188. „Nohlens pohlens" II 158. 159.
Pollini, B. Impresario II 229.
Porges, Heinrich Dirig. II 289.
Preßler, Frl. Säng. II 69.
Preußen, Friedr. Wilh. IV., König v. 95.
Preußen, Louis Ferdinand, Prinz v. II 62.
Proch, Textübers. Troubadour II 119.
Proudhon, P. J. Socialist II 173.
Prout, Ebenezer Theor. II 184.
Prutz, R. Dichter II 5.
Pückler, Fürst Citat 130.
Pugni, Cesare, Balletkomp. II 120.
Puschkin, Alex. Dichter II 148.
Pyrrhus 258.

R.

Rachel, Tragödin 294.
Racine, J. B. „Athalia" 264.
Radziwil, Fürst Faustmusik II 61.
Raff, Doris Frau II 201.
Raff, Joachim Komp. u. Schriftst. Art. 106, 137—144. Eklektiker 140—141. Liszt 142. Klaviersatz 141, 143, 346, 360, II 39. „Tüchtigkeit" II 12. Salonstil II 28, Kammerstil II 191. Konservatorium II 226—227. Dilettant berücksichtigt II 28. Violinkonz. II 169. Scherzo 360. Festmarsch II 194. Metamorphosen mit Kiel vergl. II 16. „Alfred" II 283, 284. Polemik 106, 144, 263, II 284. Citat II 228. — II 186. 189. 192. 240. 257.
Rameau, J. Ph. II 31. Gigue II 189.
Raphael II 119.
Redern, W. Graf v. Theaterint. II 232.
Rée, Anton Pian. Krit. II 218.
Reimann, Dr. **Heinrich** XIV. XV.
Reimers, Johanna Schausp. Begräbniß II 236—237.
Reinecke, Carl Komp. 198.
Reinick, Rob. Dichter 198. 199.
Reinthaler, Carl Komp. „Käthchen" II 210 u. f. Hymne, Edda II 212.
Reißiger, C. G. Kapellm. u. Komp. 19. 56. David 168. II 211.
Reményi, Ed. Violinvirt. II 88. 95. 97. Violinkonz. II 97—98.
Rellstab, L. Musikkrit. Satire gegen ihn 4, II 20. I 173. 301. II 65.
Reubke, Julius Komp. II 287.
Reyer, E. Komp. u. Schriftst. 77.
Rheinberger, J. Komp. „Scarlatti" II 186. 192, 210 u. f. Festmesse II 212. Magus, Sieben Raben II 213.
Riccius, A. F. Musikschrift. 26, 30, 35, 61, 69.
Ricordi, Verl. Verdis II 140. 141.
Riehl, W. H. Kulturhistoriker Polemik 118, 130, 255.
Riemann, Dr. **Hugo** Lexikon II 259.
Ries, H. Konzertmstr. 14. II 68.
Ries, L. Geiger II 202.
Rieter-Biedermann, Verl. 341.
Rietschel, E. F. A. Bildhauer 262.
Rietz, Jul. Dr. Kapellmstr. u. Komp. „Corsar" 23. Mendelssohn's Nachf. 23. II 130. 235.
Righini, V. Komp. II 250. 251.
Rimsky-Korsakoff, N. Komp. Symph. „Antar" II 186.
Ristori, Adelaide Tragödin 294.
Ritter, Alex. Komp. 292. 320.
Ritter, Karl G. Komp. u. Schriftst. Biographisches 320—321. Artikel 320—328; II 37. Mehr Beeth. als Schumann 327. Schumann-Schule II 35. Kein Schumannianer 322. „Wiener Schule" 323. Rhythmiker 327. „Musikal. Feigheiten" 328. Sonaten 325, 326. Wagner 320. Dramen 321. Nirwana 321.
Röckel, Eduard Komp. XVII. Recension II 284.
Rodenberg, Jul. Dichter, „Feramors"-Text II 200.
Roger, G. Sänger 163.
Ronchetti-Monteviti, Komp. II 140.
Roquette, O. Dichter II 5. „Heil. Elisabeth"-Text II 77, 81.
Rösch, Friedrich XII. XVI.
Rossi, Gräfin (siehe Sontag) 42.
Rossini, G. „Schwan v. Pesaro" 231, 240, II 155. „Barbier" 41, 43, 165, II 154—157. Schumann-Citat II 154. „Klass.-Oper" II 155. Italien. Text II 155—156. Strich II 157. Tell 164—167; II 84. Ernste Faktur 165. Textbuch 165

Nichterfolg 165. II 219. Tancred 165. Ouv. Korinth „Sommermusik" II 166. Ouv. Semiramis II 192. Kirchenmusik II 136. Symph. II 161. Stil 32. Tanzmusik II 144. „Dictator" 72. „Flachheit" 284. R.-Verdi II 136. R.-Wagner II 127. R.-Meyerbeer 32. Reisen 231—232. Citat 55, II 3. — II 179.
Rötscher, H. Th. Kunstkrit. 245.
Rousseau, J. J. „Narciß" 264.
Rubinstein, Anton Bülow's Eintreten für R. 175—176. Artikel 313 — 320 u. II 153, 195—201. „Deutsch" 314. Productivität 314, 317, II 195, 288. Orch. Behandl. 316. Fortschritt 316—317. Klavierstil 318—319. Beeth. 317. Trio Gmoll 175. Trio Op. 52: 175, II 288. Violinkonz. II 169. Ocean II 190; 315. Nero II 153, 195—201. Feramors II 200. Klavier: Fugen II 14. Sonaten 201. Le bal II 194. Etüden u. Präludien 249. Pers. Lieder II 7. Virtuosität II 182, 195. 196. Instrumentierung II 201, 288. Dirigent II 195. R.-Wagner II 201. Citat II 187, 225. — II 96. 186, 247.
Rückert, Fr. Dichter 333.
Rudorff, E. Pianist u. Komp, II 170. 183.
Ruge, A. Schriftst. Citat 45. 261.

S.

Sachs, Hans II 58.
Saint-Saëns, C. Komp. II 187, „Samson" II 210, 290. 234. „deutsch" II 290.
Sand, George Dichterin II 205.
Santagano, Pseud. f. Gortschakoff.
Sarasate, Pablo de Violinvirt. II 156, 203. D. Bruchsche Konz. II 168—169. S. u. Joachim II 170.
Scarlatti, Dom. „Progone" II 275. Ausgb. v. Bülow, Citate: VIII, II 275. Ausg. v. Tausig II 113. „Sc. redivivus" II 186.
Schäffer, Julius Musikschriftst. 136. II 170.
Scharwenka, X. Pian. u. Komp. Bmoll-Conc. II 169—167, 223.
Schelling, Fr. W. Philosoph 110.
Scherr, Johannes Citat II 237.
Schikaneder, Em. Theaterdir. Textdichter der „Zauberflöte" 30.
Schindelmeißer, L. Kapellmeistr. II 122.
Schindler, Anton II 270.
Schiller, Fr. „Die Räuber" 32. 110. 134. Die Erwartung 197. 256. 257. 304. II 2, 28, 73. 128. 148. 208. 214.
Schleinitz, Gräfin **Marie** II 167.
Schlesinger, H. Verl. 140. 148. 246. 346. Anekd. II 186.
Schmidt, Julian Litter. 19. Kritik 261; 262. II 46.
Schmitt, Aloys Komp. Etüden 249. II 149. 150.
Scholz, W. (Kladderadatsch) II 116.
Schopenhauer, A. Philosoph. Sch. u. d. Tonkunst II 32. Citate II 162, 176.
Schott u. Söhne, Musikverl. 246.
Schröder-Devrient, Wilh. Säng. „Schöpferische Virtuosin" II 56.
Schubert, Franz „Wiener Schule" 324, II 267, 277. „Schöpfer des deutsch. Liedes 347. C dur-Symph. v. Mendelssohn dirig. II 130; 169. Rhythmen II 130. Walzer 160—161. Variationen II 249, 250. Quintenparallele II 190. Lieder. „Lyrischer Hausgott" 347. Vergl. Sch.-Schumann-Franz 334, 335, 347, 354. Lieder v. Liszt arr. 266; Erlkönig v. Liszt arr. II 77. Marsch, v. Liszt instr. II 66, 69; Phantasie Op. 15: II 243. „Beeth. II": II 207. Tod II 103. II 4. 113. 181. 289.
Schuberth, Fritz Verl. 197 u. f. 235. II 1, 38. 225.
Schuberth, Julius Verl. 243.
Schubring, A. Pseud. „Das" II 35.
Schuch, Ernst v. Hofkapellmstr. II 210.
Schulze-Delitzsch, H. II 61.
Schumann, Gustav Komp. II 211. 212.
Schumann, Clara, Frau. Siehe auch Wieck. „Königin d. Klavierspielerinnen" II 163, 181. Spielte das Sch. Klavierkonz. 177.
Schumann, Robert Romantik II 36. Klassiker? II 66. Arpeggien II 209. Salonstil II 28—29. „Programm-

musik" 197. „Zukunftsmusiker" II 49. D. frühere u. d. spätere Sch. 23, 238, 323, 324, 325, II 11—12, 36—37, 184. Schule 320 u. f., 327, 343, II 34—35. Schumannianer 55, 236, Synkopen 279; 322, II 11, 34—45, 49, 171, 272, 289. Sch.-„Manie" II 207—209. Sch. u. Leipzig 19, 23. In Süddeutschl. 112, 116, 117, 127, 129. Sch.-Bach 323. Sch.-Mendelssohn II 110, 207—209. Sch.-Meyerbeer II 161. Symphonien II 37, 169; Robert u. Gustav Sch. II 211—212; Genoveva 12, 23, 116, 178, II 162. Manfred-Ouv. 178, 207, 301, II 166; Manfred II 37, 283. Faust II 37. Herm. u. Dor. II 66—68. Kammermusik II 285. Klavier: Sonaten 60—61; 37, 39; Konzert 177, II 208. Variationen II 16, 248, 250 Faschingsschwank 344. Fant. Op. 17 II 181, 185. Lieder 333, 334; Sch.-Schubert-Franz 347, 352; II 37, 43, 44. Die Nonne II 105. Schriften 127, II 4, 10, 22; Rossini II 154; Briefe 320—321. VI. XVI. — 184. 198. 283. II 4. 65. 117. 238.

Schuster u. Loeffler, Verl. II. 102.

Schwab, G. Dichter 134.

Schwencke, Schw.-Bach II 31.

Schwind, Maler II 186.

Scott, Walter II 179.

Scribe, A. E. Theaterschriftst. Artikel 89—90. 162. 167. 186. 276. 281. 289.

Sechter, Simon Musikpädag. II 40.

Seifriz, Max Komp. u. Kapellmstr. Artikel II 1—7. Stil 2. „Tondichter" 4. Männergesang 4. Kolorit II 7. Dirig. II 2.

Seneca, L. A. II 198.

Senff, Bartholf Verl. 140. 155. II 44. 157. 170. 172. 179. 180. 182. 188.

Séroff, Alex. Musikschriftst. 313.

Shakespeare, W. vergl. m. Beethoven 7. In Tauberts „Macbeth" 297, 298, 299, 311. Sh.'s Humor u. die engl. Clowns II 188. Dramen II 188. Richard III. II 198. — 182. 286. II 32. 51. 160. Groteske II 199.

Siebold, P. F. Ibsen „Brand" II 230.

Silenzi, Bariton II 126. 132.

Simmel, E. Verl. II 64.

Simon, Jules Politik II 160.

Simrock, Fritz Verl. II 241. 242.

Singer, Otto Komp. II 34.

Sobolewski, Ed. Komp. Citat 299.

Sondershausen, Fürst v. Schwarzburg- 231. Munificenz 234.

Sontag, Henriette Sängerin. Artikel 36—44. Vergl. m. Lind 37. S. im Jahre 1826 und 1852: 38. Virtuosität 39. Repertoir 38. Schauspielerin 41. Luxuskunst 44. Citate über sie 36, 45. „Sontagsfieber" II 283.

Spitzweg, Eugen Verl. (Aibl) II 180.

Spohr, Louis Komp. I. Symph. 6. Weihe der Töne, Doppelsymph. 6. G-dur-Symph. 6. IV. Symph. „bockledern" II 192. Doppelquartett in G moll, Oktett 14. Violinkonz. II 97. Jessonda 13. II 192, 282. „Musik. Restauration" 123. „Erbe Mozarts" 340, II 130. Sp.-Beeth. II 212. Sp.-Wagner 184, 340. Sp.-Lindpaintner 123—124. Wirken in Cassel 123, 171. Sp.-Feier 12, 13—14.— 290. II 211.

Spontini, G. L. P. Sp. u. Berlin 95, 162, 173, 174, 180. Sp. und Gluck 32. Stil 32. Sp.-Meyerbeer-Wagner 21. Reformiert Orch.-Aufstellung II 162. Ouv. Olympia 97. — 62. 113. 183.

Stahr, Adolf Schriftsteller II 24, 195.

Stanford, Ch. V. Komp. II 257.

Stawinsky, Regiss. 276.

Stehely, Konditor II 66. 67.

Steifensand, W. Komp. Recension II 283—284.

Stein, Kapellmeister 233. 234.

Steinacker, G. Pastor 257.

Stern, Julius Gesangverein „Elias" 179—180. Musterauff. II 171. Konserv. II 30.

Stirner, Max Philosoph 4. 298.

Stockhausen, Jul. Sänger II 156.

Strauß, Johann Komp. Lumbye „nordischer Str." II 247. Walzer, von Wagner u. Brahms geschätzt, II 254.

Strauß, Richard Komp. II 257.

Sullivan, A. Comp. II 178.

Svedbom, Chordir. II 234.
Svendsen, J. Komp. II 239. 241.
Szarvady-Clauß, W. Pianistin 355.

T.

Täglichsbeck, Th. Komp. 127.
Taglioni, P. Balletmeister. Verdienste um das Berl. Opernhaus 275 u. f. „Doppelter Kontrapunkt" 245.
Taglioni, Marie Tänzerin 168. 279.
Tanaka, Shohé, Dr. Artikel II 252—254. „Klavierlüge" II 253.
Taubert, W. Komp. u. Kapellmeister. Artikel „Macbeth" 285—312. Fortschritt 341. T.'s Ausspruch über Lohengrin 286. „Musizieroper" 288, 300. „Kapellmeister-Oper" 290, 312. Epigone 288, 290, 308, 310, 311, II 212, 282. Harmoniker 290, 306. Instrumentierung, Rhythmus 290, 305—306, Melodie 291, 307, Textbuch 296—300, 304. „Charaktere" 293, 295. Darstellung 311. II 160. Dirigent 8, 11—12, 311, II 281. Symphoniker II 282. Kinderlieder 196, 302. — II 65.
Taufig, Karl Klaviervirtuos. Nachruf II 101, 102—118. Früher Tod II 104, 113, 163. Bei Liszt II 106. Spiel II 106, 114, 117. Entwicklung 105, II 109. Kompositionen u. Bearbeitungen I 249, II 42, 107. 113. Chopin-Konz. II 107, 167. T.-Brahms II 111. T.-Rubinstein II 112. T.-Joachim II 104, 117. Lehrer II 112, 114.
Thalberg, S. Klaviervirt. u. Komp. 43. 174, II 29. 106. 210. 284.
Thiele, R. L. Orgelspieler 190.
Thomas, Ambroise, Komp., „Nullität" II 146, 159, 160, 161. Hamlet II 158, 159.
Thomas, Theodor Dirig. II 159.
Thukydides, gr. Historiker 28.
Tieck, L. Romantiker 35. 196.
Toeppe, M. Musikerin 181.
Torriani, Fagottist II 123.
Trautwein, Berl. 158. 343.
Trebelli, Z., Frau, Sängerin II 187.
Trübner, J. Berl. XI.
Truhn, Fr. H. Komponist. XVII. Artikel 149—155. Männergesang 150.
Tschaikowsky, P. J. Komp. II 136. „Romeo u. Julie" II 145. Variationen II 186. „Tonpoet" II 186. B moll-Konz. II 166.

U.

„U." Maëstro Unser II 176—177.
Uhland, L. Dichter 110. 134. II 38.
Uhlig, Th. Musikschriftsteller. Tät. f. Wagner 17, 22, 44; 78. 151. Citat 154. 320. II 6.
Uhlrich, Konzertmeister 232.
Ulibischeff, A. v. Musikschriftsteller. Beethovenbuch 313, 314, II 21, 287.
Ullman, B. Impresario II 167. 168.
Urban, Chr. Musikschriftsteller II 285.

V.

Vailly, Léon de Cellini-Textbuch 67. 69.
Vatel, Koch II 159.
Verdi, G. Artikel „Ernani" 79—82. Angriff II 101—102, 136—140. „Attila" II 137. „Der verbesserte Stil" II 137. „Zauberklänge" II 233. „Kerl" II 161. „V.'scher Operntenor" 296, 309. Troubadour 275, II 119, 137. Aida II 137, 140, 146. Requiem II 136, Fuge 137. V.-Rossini II 136. V.-Meyerbeer II 146. V.-Thomas II 161.—279. II 43, 235.
Verhulst, J. II 178—179.
Vernet, Horace Maler. Anekdote II 117.
Véron, Dr. 52.
Viardot-Garcia, Pauline Sängerin II 154. 282.
Viole, R. Komp. XVII. Artikel 191—197. Phantasie 192. Originalitätssucht 194. Mißgriff, aus Liszts Form ein Schema z. abstrahieren 195. Schreibart 196. „Programmmusik" 197. Zwei Recensionen II 286—287, Bizarrerie, Modulationen.
Virgil II 110.
Vitellius, röm. Kaiser II 62.
Vogl, Heinrich u. **Therese** Säng. „Tristan u. Isolde" II 243.
Vogl, J. N. Berl. 191.
Volkmann, R. Komp. Artikel 106—109. B moll-Trio 107—109. Poet

und Phiosoph 108. Lieder, Klavierwerke 108. Cmoll-Sonate II 34. Händelvar. II 16. Konzertstück II 66, 68, 69. Jubelouv. Sappho 95—96. V.-Liszt 109. — 198. II 88.
Voltaire, F. de Citate 169, 313, II 134, 196.
Voß, Charles Komp. II 284.
Voß, J. v. Übersetz. die „Armida" II. 119.

W.

Wabel, Frl. Säng. II 156.
Wagner, Albert Regisseur 308.
Wagner, Johanna, Säng. Tancred 165—166. Idamante 174. Lady Macbeth 294, 295. Letzte Bühnenherrschaftstage 288, 289. Fides II 282.
Wagner, Richard Erbe Beethoven's 231. Novize 264. Rienzi 19, 20, 21, 32, 34, II 160, 233, 245. Holländer 21, 34, 172, 233. Tannhäuser 12, 21, 34—35, Angriff 131—136; Art. über T. in Berlin 181—186; Dresd. Auff. 183; „Kunstwerke d. Gegenw." 186; populär 264; 274 u. f. 288, 292, 304, 305, „unmelodiös" 307; 331; II 212; T. Ouv. in Leipzig 21, Karlsr. 118; Paris II 89; Weimar II 281, 284. Lohengrin 27, 35, 183; I. Akt 215—216; Textbuch 286; 295, 304, 331, Fischel II 24; II 75, 78; Bologna II 101, 140; Libretto 118—119; Striche II 122—123, 133; Chöre II 125; 2. Akt 132; Erfolg II 139; II 160, 233, 284. Tristan II 75, 160, 233; Striche II 242—243; 267. Meistersinger II 107, 155, 160. Nibelungen 278, II 222; „Nib.-Glaube" II 163; 212, 245; Siegfried 27. Faustouv. 178; Artikel über F. 203—231; II 92. Philadelphia-Marsch II 245. Instrumentirung 154, 228—229. Dichter 186, 255, 265, 297. Schriften Kunst u. Rev., Kunstw. d. Zukunft 3, 27—28, 183, 278, II 19; 20, 24, 279, 283; Judentum 26, 253; Mozart 173; Coriolan 207; 237. Citate 17, 44, 78, Berlioz 94; Männergesf. 152; Faust 204; 274; Riter 320; 358; Gedenkblatt II 108; Ital. II 142; Mendelssf. II 171. Theorie 3, 24, 25, 27, 183, 292. Charaktere 294—295. Stoffe 32, 34—35, 184—185, II 75. Motive 33. Tendenz 35, 183. Bülow's Eintreten f. W. VI, X, XVII 18—36, 85, 112, 116 u. f. 171, 180, 203—231; 261, 262, 270, 286, 287, II 211, 278, 284. Sieg d. Reform 341, II 65; 74, 133, 134; „gr. Oper" II 146; 196. Sieg über Presse II 254, 279. Spezif. Musiker 206, 214—216, 231, 287, 307, II 161. „Jovi" II 161. „Thersites" II 127. „Dilettant" 20, 288. „Extravaganzen" II 177. W.-Beethoven II 189; W.-Mozart 20, 173, II 171; W.-Rubinstein II 201; W.-Gluck 121, 332; Dirigent 12, 21, 183, 211, II 131, 189. W. in Italien II 101, 118—135. W.-Verein II 167. Wagnerianer II 121, 160, 161, 222, 231. „Schule" II 130, 283, 284. XVI. 105. 181. 232. 320. II 110. 111. 202. 216. 253. 286. J. Strauß II 254. 276.
Warmuth, Musikverl. Nationalmelodien II 241.
Wasielewski, J. v. Schumannbiogr. 320. II 35.
Weber, C. M. v. S. Librettisten 289. Freischütz 6, 76, 264, II 136. Euryanthe 66, 288, 303, Eglantine-Ortrud 295; 310. Oberon 302, 308 Jubelouv. 7. Lieder 351, II 5. Klavierkonz. 316. Invitation II 206. Als Instrumentalkomp. 215, 234, 316. Als „Specifischer" Dilettant 215. Form, Stil, Satz II 206. W.-Beethoven 267, II 161. W. u. Mendelssohn Vorbilder Taubert's 290. „Kapellmeisteroper" nach W.'s Tode 240. Als Dirigent II 130—131. Tod II 103. — 62. 240. 290. 308. II 113. 130. 191. 212.
Wehle, Charles Pianist. II 54.
Weingartner, Felix v. Dirig. u. Komp. XIII.
Weitzmann, C. F. Musiktheoretiker 259. II 70. 112.
Wendt, Geiger 171.
Westphalen v. Cultusminister II 173.
Wettig, Carl Komp. XVII. Recension II 283.
Wieck, Clara II 250. siehe auch Schumann.

Wieck, Friedrich Klav.-Pädag. II 281.
Wieck, Maria Frl. Pianistin, Artikel II 281.
Wieprecht, W. Militairmusikdir. 331. 332. II 124.
Wilhelmj, A. Violinvirt. II 167, 181.
Winding, A. Komp. II 226.
Windischgrätz, Fürst II 129.
Winter, P. v. Komp. 303. II 250. 251. 272.
Winterberger, Alex. Orgelvirt. Artikel 187—191. Echtes u. unechtes Virtuosent. 188. Reform 189. Orgelvirtuosen 189—190.
Wolff, Hermann Concertunternehmer XIV. II 220. 240. 244.
Wranitzky, P. Balletkomp. II 250. 251.
Wulff, F. W. Dichter 235. 237.
Wüllner, Franz Hofcapellmstr. II 223.
Wurmb, v. Oberstallmstr. 233.

Z.

Zamminer, Fr. Schriftst II 285.
Zellner, L. A. Musikkrit. II 285.
Zerbini, Bratschist II 202.
Zoller, Edm. Dr. 131.

Architektonik 54. 132. 144. 156. II 91. 286.
Arpeggien 237. 319. 346.
Augenmusik 315. II 6. 13.
Ballet, Oper ohne 242. Artikel 270—282. 311. „Parade" II 120, 219. Bei Glinka II 139. 260.
Bayreuth II 163. 167. 202. 216. 239.
Canon siehe: Kanon.
Claque 166—167. 259.
Dilettanten 49. 210. 237. 240. 247. 248. 303. 344. 361. II 28—29. 50 u. f. 112. 232. II 223.
Figurationen 196. 251. 319. II 272. 286.
Formen, Beeth. 95, 107—108, II 16, 255. Mozart 216. Liszt 195, 234. Wagner 215—216, 224. 217. 252. 299. 319. 326. 361. Var. II 14—15. II 39. 48. Oratorium II 74, 76, 82. Formgenie II 37, 110. 141. 169. 206. Rubinst. II 197—198. 207. 208. 226. Schubert II 130. Schumann II 212. Sonatenform 61, 201, 326, 342, 360, II 289. Kleine F. II 283. 242.
Gesetze 195. 202. 217. 227. 299. Beeth. 317, II 255. I 336.
Harmonische Weichlichkeit 51, 201, 245, II 283.
Instrumentalmusik 7. 61. 107. 143. 212. 218. 231. J.-Lyrik 340.
Instrumente 282. 329. II 84. 114. 124. 149. 159. 252. Schlaginstrumente 358, II 121. II 285.
Instrumentierung 14. 32—33. 154. 186. 226. 229. 234. 245. 282. 290. 358. Liszt 234, II 66, 69, 81, 84, 86—87, 91, 93. Wagner 154, 228—229. Glinka II 147. Meyerbeer II 159. 169. Rubinst. II 201. Gade II 217, 221. Hartmann II 226. Berlioz 63, 95, II 285.
Lehrer 198. 249. II 27 u. f. 206. II 27—33. Dänische II 218 u. f. II 222—226. II 286.
„Luxuskunst" 32. 43—44. 210.
Kanon 304. II 150.
Klassisch VIII. 93. Humbug 187. 224. 237. 247. 265. 338. Epigonen d. Klassicität 339. 356. 360. II 45. 66. 155. 179. 193. 194. 195. 197. 233. 237. 248. 260. 268. 273. 285.
Klassisch—romantisch 31. 213. 217. 251. II 48. 49. 66. 91. 186. 208. 234.
Klaviersatz 48. Raff 141, 143. 328. 342. 346. 360. Zweistimm. II 14. 29. 39. Beeth. II 251.
Klavierstil 55. 108. 159. 196. 237. 318. 343. 345. II 33. 39. 55. 206. Kolorit II 225. 289.
Konservatorien 22. II 30. 110. 222—225. 226—227. 238. 249.
Kosmopolit. Musik 6—7. 32. 341. II 233.

Kritik, ihre Aufgaben IX. 4, 45—46, 48; Terminologie 49—50, II 48. 64—71. 79—80. 91. 106. 138—139. 172. 175. 180. 183. 185. 186. 200. 209. 218. 227. 241. 255—270. 277. 286. 302. 312. 313. 314. 316. 344. „Kontrole" II 8, 9; „Kunstjournalistik" II 9; „Gegenkritik" II 10; 13; 22; Zischer II 23; 24; „Reform" II 47. Mißstände II 154. Midas II 190. Minos u. Rhadamantus 265, 344. Publ. u. Kr. II 254–258.

Kunst u. Künstler 70–73. 87. 91. 99. 138. 172. 209. 267. 268. 363. II 8. 50 u. f. 73. 134. 219. Genie II 282.

Meininger Prinzipien II 215, 235.

Melodie 50. 53. 59. 201; Wagner's M. 226; 273; Beeth. II 264, 268; Mozarts 284; Ornamentik 284; instrumentale 50—51, 284; 291. 307. 335. 352. 357. Populäre 347. Liszt II 79 u. f. II 198. Flotow II 284. Italien. II 127, 289.

Militairmusik 328–332.

Modulationen 192. 336. II 86. 287.

Motive, Faustouv: 218, 220, 222, 225 u. f.; 237. 291 u. f. 308. 325. 346. II 33. Liszt II 79 u. f. II 94. Rossini II 157; Beeth. II 250—251. II 265. 286. 287. 288.

Orchester, Beethoven 33, 316–317, II 274. Berlioz 95, II 124. Brahms II 274. Dorn 245. Lachner 112. Liszt 235. Wagner 32—33, 186, 229. Berlin 5 u. f. II 282. Dresden 19. Glasgow II 179. Italien. II 123—124. Kopenhagen II 217—218, 223; Tivoli 246—247; Tanzmusik II 247. Löwenberg II 2. Manchester II 165, 192—193. Sondershausen 233, 235. Stockholm II 232, Volkskonz. II 234. Stuttgart 125—126, 128, 129. Wien II 123, 209, 215. Dynamik II 132, 168. Verhältnis zw. Klav. u. Orch. 237, 316, 319. „Kollektivvirtuose" 64. Klavier: „Viceorchester" 352. „Dirigentenpantomimik" II 162. Sordinen II 173. „Guitarre" II 142. Ungezogenheiten II 121—122. Tiefgelegen, Aufstellg. II 162. Tutti 319, 356. Militärorch. 329 u. f. II 94. Vocalorch. 152.

Philister 83. 155. 162. 165. 188. 336. II 3. 26. „Massa" II 58. Italien. II 142. 252.

Presse. Feindlich: 3, 4, 9, 30, 47, 65, 131—136, II 8—9, 13; „Priester d. P." II 19, 24; Haß II 20, 23, 24, 50; Fischel II 20; „Kriecherisch" II 61; Reklamen II 166; Babylon. Verwirr. II 211. Theaterztgn. II 128; Einfluß II 256. Berliner: Fackel 148, II 45, 67. Feuerspritze, Citat IX. 147, 148. Kreuz-Ztg. II 67, 261. Nationalztg. 185, 227, II 67. Nordd. II 67. Spener 4, 170, 185, II 67, 68, 70. Voß 4, II 52, 67. N. Rundschau II 1. Musik- u. Theaterztgn: II 17. Echo 148, 346, II 186. N. Berl. Musikztg. XXI. 148. N. Z. f. M. XXI. 17, 18, 22, II 10, 18, 21, 158. N. Leipziger M. 315. Signale XXI. II 153 u. f. II 179. Stuttgarter Centralorgan 131. — Anregungen 148, 311, 313. Ztg. Deutschland 18. Europa 257, 260. Figaro II 223. Grenzboten 18—19, 25, 26, 33, 106, 260, II 283. Kölnische 258. Weimarische 18, 80. Französische Presse II 257; Italienische II 127—128, Witzblätter II 127—128, 141. Skandinavische II 237; Ungarische XVIII. 106, II 72, 88.

Programme 9. 128. II 194. Bülow's II 184—185, 188, Interludien II 189, 190. Zusammenstellung II 189. Mißwirtsch. II 214. 215. Bach bis Liszt II 188, 218. Beeth. II 217, 242. 233. Gemischt II 184, 240.

Programmmusik 197. II 40. 91. II 186. 269.

Publikum 5. 6. 36. 37. 44. 64. 65. Premièren 66, 241; 72. 79. Wien 111, II 89, 207, 231. 114—115. 138. 164. 166. 175. 209. 210. 247. 268. 277. 348. 363. Berlin II 54. 57. Pest II 85, 87, 90. Respekt II 114—115. Bologna II 127, 131. 134. Mailand II 142. Spärlich II 185. Dänen II 218. Christiania II 236—237. II 240. „Musterhaft" II 242. „P. u. Kritik" II 254—258. II 281. Einfaches II 282. Provinz II 284.

Quinten 192. 251. II 105. 158. 190.

Rhythmus 51—55. 159. 245. 279 u. f. 290. 305. 306. 327. 346. 353. II 5. 94. Schubert II 130. 144. 150. 187—188. rh. Weichlichkeit 51, 159
Salonmusik 158, 250, 283. 343. 363. II 28. 29. 41.
Sänger 62. 63. 272 u. f. „Rumpelkammerf." II 219. 220. 223. 260. Italienische II 147, 281.
Schreibart 196. 200. 237. 238. 319. 327. 335. Liszt's 345—346. II 13. 39.
„Schule" Liszts 55, 191, 195, 246, II 30, 106 u. f. „Wiener" 160—161, 323—324. II 130.
Stil 32. 59. 140. 165. 199. 202; „deutscher" 239, II 286; I 283. 290. 348. Beeth.'s Stilperioden 323—324; II 37, 65, 270, 272. II 2. 38. Liszts kirchl. II 78. Neruda II 181. Englischer II 189—190. Vermischung 241, II 190—191. II 207. Vortrag II 207, 208. II 288.
Taktarten 52. 53. 160. 353—354. II 260, 284.
Tempi 8. 11. 174. II 118. 131. 133. 157. 188. 209. 234—235. II 281. 285. Tempo rubato II 266.
Tendenz XVI. 21. 31—32. 35. 87. „Destruktive" 241, II 109, 146.
Themen II 14—15, 251 siehe auch Motive.
Virtuosentum 9. 36. 48. 62. 89. 151. 177. 187—189. 356. II 50 u. f. Grundlage II 55. Dekomposition u. Rekonstruktion II 55—56; „schöpferisch" II 56. „Futter" II 68. 106. 271. 281.
Vokalmusik 154. 198. 200. 236. 351—353. II 2. Wien II 4. Vollstimmig II 5—6. 44. 85. Lohengrin-Chöre II 125—126. 145. 201. 236.
Zukunftsmusik VI. 92. 114 u. f. 118. 134. 191. 197. 259. 260 u. f. 288. 311. 336. 337—338. 344. 345. 349. II 4. 10. 18 u. f. 49. Sieg II 65. 74. 91. 108 u. f. „Vergangener" II 164. 216. Bach 191, II 273. 286.

Nachträge und Berichtigungen.

I. Teil.

S. XVI Fußnote 2. Die Ziffern für die Jahre 1850—1880 sind:

Beethoven	95
Liszt	77
Wagner	34
Schumann	8
Brahms	4

S. 12 Fußnote zu Spohr: Geb. 5. April 1784 in Braunschweig, gest. 22. Okt. 1859 in Kassel.
S. 20 Z. 17 v. u.: **[für]** berechtigt
S. 28 Z. 10 v. u.: Orchestrik
S. 51 Z. 11 v. u.: rhythmische
S. 170 Z. 4 v. o.: **werden**
S. 170 Z. 13 v. o.: **Wir**
S. 176 Z. 16 v. o.: Fanatiker
S. 206 Z. 7 v. o.: traditionelle
S. 215 vorletzte Z.: solcher Klimax
S. 224 Z. 3 v. u.: Fußnote **im**
S. 269 Z. 18 v. o.: hat
S. 270 Z. 1 des Artikels: Bühnenverhältnisse
S. 270 Z. 5 v. u.: Janin
S. 288 Z. 13 v. u.: Tannhäuser
S. 306 **V** statt IV
S. 350 Z. 16 v. o.: Intendanz
S. 354 Z. 1 v. o.: **die** statt der

II. Teil.

S. 48 Z. 1—2 v. o.: vielleicht
S. 110 Z. 15 v. o.: vermuthlich **weil** statt viel
S. 173 letzte Z.: comités
S. 203: Frau Neruda, geb. 1839 in Brünn, starb 15. April 1911.
S. 205 Z. 11 v. o.: George
S. 229 Z. 9 v. u.: Lorbeeren
S. 258 Z. 2 des Artikels: ein Punkt.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 01113 1296

DATE DUE

MAR 1 7 1961
MAR 2 1 1961
JUL 2 0 2012

DEMCO 38-297